ANDREA HEINZ

Quantitative Spielplanforschung

Neue Möglichkeiten der Theatergeschichtsschreibung am Beispiel des Hoftheaters zu Coburg und Gotha (1827–1918)



Universitätsverlag C. Winter
Heidelberg

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Heinz, Andrea:

Quantitative Spielplanforschung: neue Möglichkeiten der Theatergeschichtsschreibung am Beispiel des Hoftheaters zu Coburg und Gotha (1827–1918)/Andrea Heinz. – Heidelberg: Winter, 1999

(Jenaer germanistische Forschungen; N.F., Bd. 4)
Zugl.: Erlangen, Nürnberg, Univ., Diss., 1996

ISBN 3-8253-0786-7

ISBN 3-8253-0786-7

Imprimé en Allemagne. Printed in Germany
Druck: Strauss Offsetdruck GmbH, 69509 Mörlenbach

Michael Hochstrasser,

dem Menschen und Schauspieler gewidmet

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

[illegible]

[illegible]

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungen

Auff.	=	Aufführung(en)
EA	=	Erstaufführung(en)
Neuein.	=	Neueinstudierung(en)
St.	=	Stück(e)
UA	=	Uraufführung(en)

Aus Platzgründen mußten bei den Grafiken die Intendanten bzw. die Intendanz- und Regierungsperioden abgekürzt werden:

E1	=	Herzog Ernst I. (1827-44)
Els	=	Franz Elsholtz von Blomberg (1827-29)
Han	=	Maximilian von Hanstein (1829-41)
Gru	=	Eduard von Gruben (1841-51)
Gr1	=	Eduard von Gruben (1841-44)
Gr2	=	Eduard von Gruben (1844-51)
Wan	=	Maximilian von Wangenheim (1851-60)
MHG	=	Gustav von Meyern-Hohenberg (1860-68)
Tem	=	Eduard Tempeltey (1868-74)
Bec	=	Adolf Becker (1874-88)
Re1	=	Konstantin von Rekowski (1888-89)
Eb1	=	Paul von Ebart (1889-93)
R+E	=	Konstantin von Rekowski und Paul von Ebart (1888-1893)
Alf	=	Herzog Alfred (1893-1900)
Hoh	=	Regent Ernst zu Hohenlohe-Langenburg (1900-05)
CE	=	Herzog Carl Eduard (1905-18)
Eb2	=	Paul von Ebart (1905-08)
MHB	=	Oskar Benda und Busso von Meyern-Hohenberg (1908-11)
Fas	=	Wilhelm Holthoff von Faßmann (1911-18)

Abkürzungen

Auff.	=	Aufführung(en)
EA	=	Erstaufführung(en)
Neuein.	=	Neueinstudierung(en)
St.	=	Stück(e)
UA	=	Uraufführung(en)

Aus Platzgründen mußten bei den Grafiken die Intendanten bzw. die Intendanz- und Regierungsperioden abgekürzt werden.

E1	=	Herzog Ernst I. (1827-44)
Ela	=	Franz Elsholtz von Bloomberg (1827-29)
Han	=	Maximilian von Hanstein (1829-41)
Grü	=	Eduard von Gruben (1841-51)
Gr1	=	Eduard von Gruben (1841-44)
Gr2	=	Eduard von Gruben (1844-51)
Wan	=	Maximilian von Wangenheim (1851-60)
MHG	=	Gustav von Meyern-Hohenberg (1860-68)
Tem	=	Eduard Tempeltey (1868-74)
Bec	=	Adolf Becker (1874-88)
Rek	=	Konstantin von Rekowski (1888-89)
Eb1	=	Paul von Ebart (1889-93)
R-E	=	Konstantin von Rekowski und Paul von Ebart (1888-1893)
Alf	=	Herzog Alfred (1893-1900)
Hoh	=	Regent Ernst zu Hohenlohe-Langenburg (1900-05)
CE	=	Herzog Carl Eduard (1905-18)
Eb2	=	Paul von Ebart (1905-08)
MHB	=	Oskar Benda und Busso von Meyern-Hohenberg (1908-11)
Fas	=	Wilhelm Holthoff von Faßmann (1911-18)

Danksagung

Prof. Dr. Peter Schmitt gab mir die Anregung zu der folgenden Arbeit. Ihm ebenso wie Prof. Dr. Klaus Manger gebührt mein Dank für ihre Bereitschaft, mich bei meiner Dissertation zu unterstützen.

Bei meinen Forschungen halfen mir folgende Institutionen: die Landesbibliothek Coburg, das Bayerische Staatsarchiv Coburg und die Forschungs- und Landesbibliothek Gotha.

Die nötige finanzielle Unterstützung gewährten mir ein Stipendium der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg sowie meine Eltern, die mich auch sonst in jeder Beziehung förderten. Einen besonders herzlichen Dank verdient meine Schwester und kritische Korrekturleserin Jutta Heinz.

Danksagung

Prof. Dr. Peter Schmitt gab mir die Anregung zu der folgenden Arbeit. Ihm ebenso wie Prof. Dr. Klaus Manger gebührt mein Dank für ihre Bereitschaft, mich bei meiner Dissertation zu unterstützen.

Bei meinen Forschungen halfen mir folgende Institutionen: die Landesbibliothek Coburg, das Bayerische Staatsarchiv Coburg und die Forschungs- und Landesbibliothek Gotha.

Die nötige finanzielle Unterstützung gewährten mir ein Stipendium der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg sowie meine Eltern, die mich auch sonst in jeder Beziehung förderten. Einen besonders herzlichen Dank verdient meine Schwester und kritische Korrekturleserin Inna Heinz.

I. Quantitative Spielplanforschung und Theatergeschichte

Das deutsche Theater steckt in einer permanenten Krise - oder wird die Krise der Theaters nur permanent beschworen?

Das deutsche, subventionierte Repertoiretheater, als dessen „Geburtsort" Gotha mit der Gründung des ersten deutschen stehenden Theaters im Jahr 1775 anzusehen ist, ist heute in Zeiten wirtschaftlicher Stagnation einem verstärkten Legitimations- und Sparzwang unterworfen, der 1993 sogar zu einem radikalen Schritt wie der Schließung der traditionsreichen Staatlichen Schauspielbühnen Berlins führte.

Im Laufe von über 200 Jahren hat sich in Deutschland ein weltweit einzigartiges dichtes Theaternetz gebildet, in dem die subventionierten Ensemble- und Repertoiretheater vorherrschen. Eines dieser Theater ist das 1827 gegründete Hoftheater zu Coburg und Gotha, das nach 1918 als Landestheater Coburg weitergeführt wurde. Theaterkrisen gab es schon im 19. Jahrhundert, auch am Hoftheater zu Coburg und Gotha. Die Probleme und ihre Lösungen gleichen denen am Ende des 20. Jahrhunderts. Im Zuge der Wiedervereinigung Deutschlands 1989 wurden die Finanzierungsprobleme der kleinen ostdeutschen - insbesondere der vielen thüringischen und sächsischen - Theater offenkundig. Zwei Vorschläge zur Kostenreduzierung bei angestrebtem Theatererhalt wurden favorisiert: zum einen die Fusion zweier Theater[1], so daß zukünftig beide Städte von einem Theater bespielt werden - diese Variante der Kostenreduzierung war überhaupt erst die Voraussetzung für die Gründung des Hoftheaters zu Coburg und Gotha im Jahr 1827, da jede Stadt für sich allein viel zu klein zum Erhalt eines Theaters war und das kleine Herzogtum zwei Theaterensembles nicht hätte finanzieren können. Zum anderen wurde 1989 die Schließung einer Sparte[2] (meist des kostenintensiveren Musiktheaters) erwogen; 1881 entschloß sich Herzog Ernst II. aus finanziellen Gründen ebenfalls dazu, das Opernensemble zu entlassen.

In den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, in denen die Finanzkrise des Hoftheaters akut war, wurden neben dem erwähnten Spartenabbau noch verschiedene andere Lösungsversuche realisiert. 1993 entworfene Einsparmöglichkeiten, die eine Annäherung des Repertoiretheaters an den

[1] Die Theater in Halberstadt und Quedlinburg sowie die Theater in Greifswald und Stralsund wurden fusioniert.

[2] Die Sparte des Musiktheaters wurde z. B. aufgelöst in: Eisleben, Parchim und Senftenberg. In Eisenach wurde das Sprechtheater aufgegeben.

en suite-Betrieb bedeuten, wurden ansatzweise schon letztes Jahrhundert am Hoftheater zu Coburg und Gotha erprobt:

> Die Alternative zur völligen Schließung wären dann - und das bedeutete immer noch den Theatererhalt - Spartenabbau, Fusionen und gar die Umstellung auf die in den westeuropäischen Ländern am häufigsten praktizierte Organisation des Theaterbetriebs: *stagione-* und *en suite*-Bespielung, weniger Produktionen, verstärkte Ausnutzung einzelner Inszenierungen durch Austausch und Tournee, Rumpfensembles und Stückverträge je nach Inszenierungsbedarf[3].

Nachdem der Spartenabbau des Musiktheaters 1881 zu einem starken Zuschauerrückgang am Hoftheater führte, wurde damals ein Opernensemble auf Zeit engagiert - anfangs für drei, dann sechs, dann neun Monate und schließlich wieder für die gesamte Spielzeit. Dieses Rumpfensemble wurde durch einzelne Sänger, die als Gäste auftraten, ergänzt. Die Zahl der Produktionen nahm in den achtziger Jahren ab, die Aufführungszahlen pro Stück erhöhten sich. Die „verstärkte Ausnutzung einzelner Inszenierungen" erfolgte durch Gastspiele in den nahegelegenen Städten Eisenach und Erfurt - ein ähnliches Verfahren wie bei den heutigen Landesbühnen. Durch die Einführung von Fremdenabonnements und von Volksvorstellungen in den neunziger Jahren konnte der Zuschauerkreis für eine Inszenierung ebenfalls erweitert werden. Außerdem wurde es hierdurch erstmals möglich, Inszenierungen mehrmals hintereinander aufzuführen: 1898 gab es dreimal in Folge Vorstellungen des Schwanks 'Hans Huckebein' von Blumenthal und Kadelburg. Der erste, wenn auch minimale Ansatz eines en suite-Betriebs wurde erprobt. Die Theaterkrise - insbesondere die finanzielle Krise - des deutschen Repertoiretheaters ist demnach so alt wie dieses selbst und liegt auch in seiner besonderen kostenintensiven Natur begründet; die Lösungsmodelle haben sich seit dem vergangenen Jahrhundert ebenfalls kaum verändert.

Der Begriff des Repertoiretheaters ist in Deutschland seit Errichtung der ersten stehenden Theater untrennbar mit einem weiteren Begriff verbunden - dem des Ensembletheaters. Mit den beiden Begriffen wird die Besonderheit und Einmaligkeit des deutschen Theatersystems benannt: das feste Ensemble und das große Repertoire deutscher Bühnen. Beiden Aspekten ist meine Arbeit zum Hoftheater zu Coburg und Gotha gewidmet. Allerdings bevorzuge ich gegenüber dem Begriff des Repertoires, unter dem allgemein nur das Stückangebot einer Spielzeit verstanden wird, den Begriff des Spielplans. Bei einer Auswertung des täglichen Spielplans (d. h. aller Aufführungen eines Theaters) kann der Wechsel der Stücke, die Höhe und Verteilung der Wiederholungen - und damit indirekt die Resonanz beim Publikum - stärker berücksichtigt werden.

Das Ensemble des Hoftheaters zu Coburg und Gotha wird im folgenden nur indirekt Untersuchungsgegenstand sein, dafür werde ich das Gegenteil

[3] Wolfgang Ruf, Editorial. In : Die Deutsche Bühne 11/1993, S. 2.

des Ensembles - nämlich die Gäste bzw. das Gastspielwesen am Hoftheater - analysieren. Das Gastspielwesen entwickelte sich im 19. Jahrhundert zu einem bestimmenden Faktor des Theaterbetriebs: Gäste bereicherten den Spielplan, ihre Auftritte wurden zur Aufrechterhaltung des Spielbetriebs benötigt, oder Darsteller gastierten auf Engagement. Andererseits wurden überhandnehmende Gastspiele auch immer als Gefahr für den Ensemble- und Repertoirebetrieb gesehen. Das Gastspielwesen betrachtete man oft als historisches - auf das 19. Jahrhundert beschränktes - Phänomen, dessen Ausläufer nur noch im Musiktheater des 20. Jahrhunderts zu finden seien. Diese Einschätzung erfährt nun langsam eine Revision:

> Gewiß, das deutsche Theatersystem, auf der ganzen Welt bewundert, droht zusehends aus dem Gleis zu geraten. Der tradierte Anspruch des Ensemble- und Repertoiretheaters läßt sich vielerorts, vor allem in der Oper, schon längst nicht mehr aufrechterhalten. Die Ambitionen erfolgreicher und viel gefragter Künstler haben es durchlöchert. [...] Renommierte Darsteller, vor allem im Musiktheater, treten nur noch als Gäste auf und empfinden die Proben gar als Zumutung.[4]

Der letzte Satz erinnert an typische Beschreibungen und Klagen über die Zustände an deutschen Theatern im 19. Jahrhundert, an denen viele Gäste auftraten, die oftmals erst am Tag ihres Auftritts anreisten und nur Zeit für eine kurze Verständigungsprobe hatten. Die Formen und Funktionen der Gastspiele haben sich zwar im Laufe eines Jahrhunderts deutlich gewandelt - im 19. Jahrhundert hatten die Künstler überwiegend Gastspielaufenthalte an einem Theater, die nur ein bis drei Auftritte umfaßten, Ende des 20. Jahrhunderts überwiegen Stück- oder Teilspielzeitverträge -, die Probleme, gastierende Darsteller in das Ensemble zu integrieren und den Spielplan entsprechend zu disponieren, ähneln sich aber weiterhin. Die Zahl der Gäste an deutschen Theatern hat inzwischen eine - auch im 19. Jahrhundert - unbekannte Höhe erreicht, die Tendenz ist weiterhin steigend: In der Spielzeit 1991/92 gab es 6.929[5], in der Spielzeit 1994/95 7.979 und 1995/96 8.583 Künstler mit Gastspielvertrag[6].

Wenn man die Struktur der deutschen, subventionierten Theater, wie allgemein üblich, mit dem Begriff des Ensemble- und Repertoiretheaters beschreibt, wird ein dritter typischer Aspekt außer acht gelassen, der untrennbar mit dem Repertoiretheater verbunden ist bzw. war. Gegenüber dem Ensemble als Produzenten des Kunstwerks - der Aufführung - und des Repertoires bzw. Spielplans als Summe aller Aufführungen steht der Zuschauer

4 Wolfgang Ruf, Editorial. In: Die Deutsche Bühne 8/1992, S. 5.

5 Angabe nach: Theaterstatistik 1992/93. Hrsg. vom Deutschen Bühnenverein - Bundesverband Deutscher Theater. Köln 1994, S. 168.

6 Angaben nach: Theaterstatistik 1995/96. Hrsg. vom Deutschen Bühnenverein - Bundesverband Deutscher Theater. Köln 1997, S. 176. Zum Gastpersonal wird gezählt: „Künstlerisches Personal auf Gastspielvertrag, Teilspielzeitvertrag auf 8 Monate, Stückdauervertrag und dgl. ohne Statisterie, Extrachor, Aushilfsmusiker usw." (S. 86).

als Rezipient. Das Repertoiretheater schuf sich sein spezifisches Stammpublikum: das der Abonnenten. Seit Gründung der ersten stehenden Theater Ende des 18. Jahrhunderts, aber auch bei den Wandertruppen, wurde das vielfältige Repertoire den Zuschauern im Abonnement angeboten. Am Hoftheater zu Coburg und Gotha gab es während des gesamten Bestehens von 1827 bis 1918 Abonnementvorstellungen, ein Abonnement umfaßte in der Regel zwölf aufeinanderfolgende Vorstellungen. Ein Zuschauer, der alle Abonnements in Coburg in Anspruch nahm - und viele Zuschauer hatten ein ständiges Abonnement und feste Stammplätze für die ganze Spielzeit -, hatte damit beispielsweise bis zu 111 Vorstellungen[7] pro Saison abonniert. Das Hoftheaterensemble präsentierte in jeder Saison ein großes Repertoire: Das Minimum betrug 58 Stücke (1898/99), das Maximum 130 Stücke (1828/29). Das Hoftheater konnte immer auf einen festen Besucherkreis von mehreren Hundert Abonnenten bauen, die Bindung zwischen Theater und Zuschauern war sehr eng und dauerhaft. Es wuchs ein Stammpublikum heran, das ein riesiges Repertoire geboten bekam, aber auch Wiederholungen beiwohnte.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts schrumpfte das Repertoire deutscher Bühnen, und ein Ende dieser Tendenz ist nicht abzusehen. Die Reduzierung der Inszenierungen pro Spielzeit führt zu einer entsprechend geringeren Zahl von Vorstellungen, die ein Abonnent pro Spielzeit sehen kann. Die traditionellen Abonnementstrukturen werden vielerorts aufgelöst: Einerseits umfassen die Abonnements weniger Vorstellungen, andererseits wird mit verschiedenen Formen von Wahl-Abonnements experimentiert, die dem Zuschauer eine Auswahl der Stücke und der Vorstellungsdaten gewähren. Das Stammpublikum der Abonnenten geht den Theatern immer mehr verloren, die wenigsten Zuschauer abonnieren und sehen alle Produktionen ihres Theaters. Das typische deutsche Ensemble-, Repertoire- und Abonnementtheater ist in Auflösung begriffen, im Vergleich mit dem Hoftheater in Coburg und Gotha im 19. Jahrhundert mit teilweise über 100 Stücken und über 100 Abonnementvorstellungen pro Spielzeit stellt sich die Frage, ob die heutigen deutschen Theater überhaupt noch mit Recht das Prädikat „Repertoiretheater" tragen.

Das Repertoire sowie der Gastspiel-, Vorstellungs- bzw. Abonnementbetrieb sollen die Hauptgegenstände meiner Untersuchung des Hoftheaters zu Coburg und Gotha von 1827 bis 1918 sein. Die Arbeit wird sich nicht auf einzelne Inszenierungen beschränken, keine Aufführungsanalysen bieten und keine Wertungen nach ästhetischen Maßstäben vornehmen. Statt dessen soll der Spielplan des Hoftheaters, der in 91 Jahren des Bestehens 15.331 Vor-

[7] Der Höchstwert von 111 Abonnementvorstellungen in Coburg findet sich in der Spielzeit 1871/72.

stellungen mit 2.162 Stücken von 772 Autoren umfaßte, in seiner ganzen Fülle und Vielfalt analysiert werden. Aus dieser Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes ergibt sich zwangsläufig die Methodik, nämlich die der quantitativen Spielplananalyse. Entgegen den zuvor exemplarisch gezogenen Parallelen zwischen dem Hoftheater zu Coburg und Gotha und den heutigen deutschen Theatern favorisiere ich in der folgenden Arbeit aber keine aktualisierende, sondern eine rein historische Betrachtungsweise. Die vielfältigen Parallelen und Differenzen zwischen einem Repertoiretheater des 19. Jahrhunderts und des 20. Jahrhunderts werden dem Kenner der heutigen Theaterszene ohnehin ins Auge springen.

Die - auf Grund elektronischer Datenverarbeitung - neuen und vielfältigen Möglichkeiten der quantitativen Spielplananalyse sollen aber nicht zu einer abstrakten Demonstration dieser neuen Methode genutzt werden, denn die Effizienz einer Methode erweist sich erst am Beispiel (dem des Hoftheaters zu Coburg und Gotha) und konkreten Ergebnissen.

> Die Geschichte der Spielplangestaltung besitzt neben ihrem bestimmenden theaterhistorischen Wert eine selbständige und bezeichnende Aussage mit Einfluß auf die Geistesgeschichte. Um so verwunderlicher ist es, daß die Theaterwissenschaft bis heute versäumt hat, eine Spielplandokumentation umfassender Art vorzulegen. Wie kein anderes Dokument ist das Spielplanverzeichnis prädestiniert, dokumentarische Grundlage der Theatergeschichtsschreibung zu sein.[8]

Ralf Schusters Einschätzung, daß Spielplandokumentationen prädestiniert seien, als Grundlagen der Theatergeschichtsforschung zu dienen, wird von mir vollauf geteilt. Ich kann zwar weder eine „Spielplandokumentation umfassender Art“ noch eine umfassende deutsche Theatergeschichte liefern, jedoch versteht sich die folgende Arbeit sowohl als Baustein zur Spielplandokumentation und Spielplananalyse deutscher Theater wie auch als kleiner Baustein zur deutschen Theatergeschichte. Das Ziel, eine Theatergeschichte des Hoftheaters zu Coburg und Gotha zu schreiben, steht gleichberechtigt neben dem Anliegen, Möglichkeiten der quantitativen Spielplanforschung zu erproben. Beide Zielsetzungen und methodischen Herangehensweisen ergänzen und bedingen einander. Ich möchte an dieser Stelle auf Fischer-Lichtes Ausspruch zur „Partialität als der Bedingung der Möglichkeit einer Theatergeschichte“[9] verweisen, dem ich in doppelter Hinsicht folgen werde. Ich werde mich auf *ein* Theater beschränken, und durch die Konzentration auf den *einen* - wenn auch zentralen - Aspekt des Spielplans ist auch der Blickwinkel auf die Geschichte und Entwicklung dieses Theaters vorgegeben. Meine Arbeit sehe ich u. a. wegen der chronologischen Beschreibung der Geschichte des Hoftheaters und des intensiven Quellenstudiums der vor-

[8] Ralf Schuster, Gedruckte Spielplanverzeichnisse stehender deutscher Bühnen im Ausgang des 18. Jahrhunderts bis 1896. Frankfurt a. M. 1985, S. 11.

[9] Erika Fischer-Lichte, Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen/Basel 1993, S. 5.

handenen Theaterakten als der traditionellen Theatergeschichtsschreibung verpflichtet; allerdings möchte ich mich von Tendenzen der deutschen Theatergeschichtsschreibung distanzieren, die Fischer-Lichte in der 1993 erschienenen 'Kurzen Geschichte des deutschen Theaters' treffend benennt:

> Unabhängig von der Reichweite des jeweils zugrunde gelegten Begriffs [Theaterbegriffs, A. H.] werden in der Regel die mehr oder weniger gut dokumentierten Theaterereignisse des institutionalisierten (literarischen) Sprechtheaters in den großen Städten dargestellt.[10]

Es ist erschreckend, in welch hohem Maße Theatergeschichten, die zumeist von Theater- und Literaturwissenschaftlern geschrieben wurden und werden, ihren Schwerpunkt auf die Entwicklung des Sprechtheaters legen und das Musiktheater vernachlässigen. Damit wird dem spezifisch deutschen Theatersystem, das sich seit über 200 Jahren weitgehend als Mehrspartentheater - wie das Hoftheater zu Coburg und Gotha - präsentiert, nicht hinreichend Rechnung getragen. Der zweite zu kritisierende Punkt ist die Fokussierung der Theatergeschichtsschreibung auf die führenden deutschen Theaterstädte, also in erster Linie auf Wien und Berlin. Beide Städte werden sowohl in den umfassenden deutschen Theatergeschichten als auch bei Theatermonographien überproportional stark berücksichtigt. Die deutschen Theatergeschichten konzentrieren sich aber nicht nur auf die großen Theaterstädte, sondern - entsprechend eines meist zugrundegelegten progressiven Geschichtskonzepts - auch auf die innovativen, durchsetzungsfähigen Theaterentwicklungen. Dies hat zu einem starren Kanon der behandelten „Theater-Highlights" in allen Theatergeschichten geführt, wobei mit der Übernahme der gleichbleibenden Themen auch eine Fortschreibung der alten (Vor-) Urteile einhergeht. Die deutsche Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts wird dabei auf die unverbundene Abfolge folgender Ereignisse reduziert: Wiener Volkstheater (Raimund und Nestroy), Immermann und das Düsseldorfer Theater, Laube und Dingelstedt in Wien, die Meininger, Wagner und Bayreuth, die „Theaterhauptstadt" Berlin um die Jahrhundertwende. Das Themenspektrum wird je nach Umfang der Theatergeschichte eingegrenzt oder geringfügig erweitert. Bedenklich ist dabei auch die mangelnde Erschließung neuer, unbekannter Quellen, statt dessen wird meist aus etlichen Sekundärmaterialien eine weitere Theatergeschichte zusammengestellt. Über den alltäglichen und typischen Betrieb der vielen deutschen Theater im 19. Jahrhundert - seien es Wanderbühnen, Hof- oder Stadttheater - erfährt man in diesen Theatergeschichten nichts. Selbst unter Theaterwissenschaftlern herrscht daher meist völlige Unkenntnis über Betriebs-, Repertoire- oder Abonnementstrukturen eines durchschnittlichen Theaters im 19. Jahrhundert.

[10] Ebd.

Im Mittelpunkt der folgenden Theatergeschichte steht daher nicht die Abfolge einzelner Theaterereignisse, sondern der tägliche Spielplan eines mittleren Mehrspartentheaters in den kleinen Städten Coburg und Gotha. Dabei konnte kaum auf bisherige Forschungsergebnisse zurückgegriffen werden, vielmehr mußten erst die als Voraussetzung und Grundlage zur Forschung benötigten Quellen erschlossen werden. An erster Stelle sind die Theaterzettel des Hoftheaters zu nennen, deren Informationen zur Erfassung des vollständigen Spielplans von 15.331 Vorstellungen in eine Datenbank übertragen wurden, sowie die Theaterakten (handschriftliche Briefwechsel, Erlasse, Repertoireentwürfe, Verträge etc.), von denen ca. 3.000 Konvolute im Bayerischen Staatsarchiv Coburg lagern. Die Erfassung und Dokumentation des Spielplans sollte dabei nicht in positivistischer Weise Selbstzweck sein, sondern war eine notwendige Voraussetzung zur Auswertung und Erforschung des Spielplans und damit der Betriebsstrukturen eines Repertoiretheaters des 19. Jahrhunderts.

Die wenigen bisherigen Veröffentlichungen zum Hoftheater in Coburg und Gotha sind schnell aufgezählt: Die frühesten Zeugnisse über das Theaterleben in Coburg im 19. Jahrhundert sind Journale, die von den Souffleuren sowohl der verschiedenen in Coburg spielenden Wandertruppen wie auch des 1827 gegründeten Hoftheaters jeweils am Ende einer Spielperiode herausgegeben wurden. In den Journalen findet sich eine komplette Liste des Personals und der gegebenen Vorstellungen - Spielplandokumentationen waren somit früher eine Selbstverständlichkeit für jedes Theater. Diese Journale, die selbst noch im 20. Jahrhundert am Hoftheater zu Coburg und Gotha unter dem Titel 'Uebersicht der Spielzeit ...' herausgegeben wurden, enthielten in späteren Jahren neben dem immer vollständig abgedruckten Spielplan der Saison auch einfache Spielplanstatistiken (d. h. Zahl der Vorstellungen, Stücke, Neuheiten, Neueinstudierungen pro Spielzeit).

Monographien zum Hoftheater in Coburg und Gotha gibt es nur in Form der verschiedenen Festschriften zum 25-, 50-, 75-, 100-, 125- und 150-jährigen Bestehen des Hoftheaters, die im allgemeinen (ehemalige) Mitglieder des Theaters herausgaben. Insbesondere in den frühen Festschriften überwiegen Darstellungen des Spielplans: So listet die Festschrift zum 50jährigen Bestehen die Neuheiten und Neueinstudierungen pro Jahr auf, enthält eine tabellarische Übersicht der pro Jahr gegebenen Vorstellungen getrennt nach Gattungen und außerdem ein alphabetisches Verzeichnis aller Ensemblemitglieder und aller Gäste mit deren Auftrittsdaten und Gastrollen.

Auch die theaterwissenschaftliche bzw. theatergeschichtliche Forschung beschäftigte sich in ihren Anfangsjahren mit Spielplänen. Die Schriftenreihe 'Theatergeschichtliche Forschungen' wurde 1891 mit dem Titel 'Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791-1817' von C. A. H. Burkhardt begründet. Im 20. Jahrhundert ging die wissenschaftliche

Spielplanforschung[11], die aus den Strömungen des Positivismus und Historismus im 19. Jahrhundert erwuchs und diesen verhaftet blieb, drastisch zurück. Spielplandokumentationen und Spielplanstatistiken wurden fast ausschließlich von Chronisten einzelner Theater anläßlich der auch im 20. Jahrhundert erscheinenden Festschriften vieler Theater erstellt und veröffentlicht.

Eine theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung oder Theoriebildung über das Aufgabenfeld der Spielplanforschung leistete nur Heinz Kindermann in den fünfziger Jahren in seinen beiden Aufsätzen 'Spielplan und Publikum'[12] und 'Notwendigkeit und Aufgaben der Spielplanforschung'[13]. Kindermann spricht dem Spielplan eine zentrale und führende Bedeutung innerhalb der theaterwissenschaftlichen Komponentenforschung zu: Er sieht den Spielplan „als treibende und wegbestimmende Kraft"[14] und „als profilformenden Faktor"[15]. Kindermanns Schlußfolgerung und Forderung hat heute noch die gleiche Gültigkeit wie vor 40 Jahren:

> Es gehört also zu den dringenden Notwendigkeiten der Theaterforschung von heute und morgen, innerhalb der theatralischen Komponentenergründung auch viel intensiver als bisher spezielle Spielplanforschung zu treiben.
>
> Diese Notwendigkeit ergibt sich nicht zuletzt auch deshalb, weil immer wieder versucht wird, die ästhetischen Wertmaßstäbe der Literaturwissenschaft auf die Bewertung und Charakterisierung der Spielpläne zu übertragen.[16]

Die folgende Arbeit zum Hoftheater in Coburg und Gotha versucht, die Forderung Kindermanns einzulösen; sie sieht sich außerdem in der Tradition eines sehr alten, aber im 20. Jahrhundert vernachlässigten Forschungsstrangs, der nun mit modernen Möglichkeiten der Datenverarbeitung fortgesetzt und erweitert werden soll. Die quantitative Spielplanforschung steht im Mittelpunkt der Arbeit und bildet den durchgängigen Leitaspekt bei der Analyse des Hoftheaters, der Spielplan ist aber auch in seiner Wechselwirkung mit anderen bestimmenden Faktoren des Theaterlebens zu zeigen. Daher werden in einzelnen Kapiteln unterschiedliche Aspekte aufgegriffen, zu denen auf jeweils verschiedene Quellen und teilweise auch verschiedene methodische Zugänge zurückgegriffen werden muß.

Einige Beispiele seien kurz benannt: Die Frage, inwieweit die Betriebsform den Spielplan beeinflußt, führt zu einem Vergleich des Spielplans der

11 Eine erfreuliche Ausnahme bildet die Arbeit des Historikers Thomas Salb, der in seiner Geschichte des Freiburger Stadttheaters auch ausführliche Spielplanstatistik betreibt: Thomas Salb, „Trutzburg deutschen Geistes?". Das Stadttheater Freiburg in der Zeit des Nationalsozialismus. Freiburg im Breisgau 1993.

12 Heinz Kindermann, Spielplan und Publikum. In: Wissenschaft und Weltbild. 3. Jg., Heft 6 (Juni 1950), S. 251-261.

13 Heinz Kindermann, Notwendigkeit und Aufgaben der Spielplanforschung. In: Maske und Kothurn. 1. Jg. (1955), S. 156-166.

14 Heinz Kindermann, Notwendigkeit und Aufgaben der Spielplanforschung. In: Maske und Kothurn. 1. Jg. (1955), S. 156-166. Hier: S. 156.

15 Ebd.

16 Ebd.

Wandertruppe Eberweins in Coburg 1827 und dem des neu gegründeten Hoftheaters. Dem Einfluß der Tageseinnahmen auf die Spielplangestaltung wird bei einer Analyse des Spielplans der dreißiger Jahre mit Hilfe der Kassenrapporte nachgegangen. 1840 wurden in Coburg und Gotha neue, größere Theatergebäude eröffnet - die problematische Baugeschichte, die Auswirkung größerer Bühnen- und Zuschauerräume auf den Spielplan sind wichtige Aspekte einer Theatergeschichte des Hoftheaters um 1840. 1844 trat Herzog Ernst II. die Regierung an und erwies sich als engagierter Theaterleiter und Reformer - auf der Grundlage der vielfältigen herzoglichen Erlasse sollen seine Theater- und Repertoire-Reformbestrebungen mit ihrer Verwirklichung kontrastiert werden. Bei der Spielplananalyse der fünfziger Jahre sollen u. a. die neuen, teuren Ausstattungen und der Gastspielbetrieb berücksichtigt werden. Für den Zeitraum der sechziger und siebziger Jahre begebe ich mich mit der Spielplananalyse in Bereiche der Literaturwissenschaft, denn die zunehmende Beliebtheit dramatischer Einakter und der Gattungen des Schwanks und der Operette am Hoftheater machen eine kleine Gattungsgeschichte für das Verständnis des Spielplans unerläßlich. In den achtziger Jahren wurde am Hoftheater mit verschiedenen Lösungsmodellen zur Behebung der Finanzkrise experimentiert, die Opernauflösung im Jahr 1881 bedeutete einen tiefgreifenden Einschnitt in das seit Jahrzehnten bestehende Repertoiresystem und die Reduktion des Hoftheaters auf ein Einspartentheater. Der Wandel des Repertoire- und Abonnementsystems bleibt auch bestimmend für die neunziger Jahre und damit Leitmotiv für die Spielplananalyse dieser Zeit. Die Abhängigkeit des Spielplans von politischen Ereignissen wird vor allem in einer Analyse des Spielplans während des deutsch-französischen Kriegs 1870/71 und während des 1. Weltkriegs thematisiert. Mehrere Vergleiche mit den Spielplänen anderer deutscher Theater sollen eine erste Einschätzung der Übereinstimmungen und Differenzen zwischen den vielen Repertoiretheatern des 19. Jahrhunderts ermöglichen.

Bei diesem kurzen Überblick über die zu behandelnden Themen sollte eine vollständige Erklärung des Spielplans aus der Abhängigkeit von einem Faktor nicht suggeriert werden. Der Spielplan eines Theaters ist - wie das Theater selbst - von einer Fülle von Komponenten abhängig, die erst im Zusammenwirken das spezifische Bild eines Theaters und seines Spielplans erschaffen. Die Vorgehensweise in der folgenden Arbeit ähnelt daher einem hermeneutischen Zirkel: Die eingangs formulierte Theorie oder Fragestellung bedingt ein bestimmtes quantitatives Auswertungsverfahren; die dabei gewonnenen Ergebnisse regen zu weiteren Auswertungen nach anderen Kriterien an oder bedürfen der Überprüfung bzw. Erklärung anhand von verschiedenen Zusatzinformationen aus anderen Quellen. Erst aus den vielfältigen Gesichtspunkten, die in Wechselwirkung mit dem zentralen Aspekt der

Spielplangestaltung betrachtet werden, ergibt sich eine facettenreiche Theatergeschichte des Hoftheaters zu Coburg und Gotha, die beispielhaft die Entwicklung eines typisch deutschen Ensemble- und Repertoiretheaters im 19. Jahrhundert nachzeichnen kann.

II. Quellenlage und Quellenkritik - Voraussetzungen zur Erstellung eines täglichen Aufführungsverzeichnisses

Die Erstellung eines täglichen Aufführungsverzeichnisses kann zwei verschiedenen Zwecken dienen: zum einen der Dokumentation, zum anderen der Auswertung in statistischer bzw. quantitativer Hinsicht. Die Dokumentation von Spielplänen verschiedener Theater hat - wie in der Einleitung erläutert - eine weit zurückreichende Tradition. Viele Spielplandokumentationen - insbesondere die in den diversen Festschriften enthaltenen - sind eigentlich nur Repertoireverzeichnisse, d. h. sie listen nur die Stücke auf, die in einer Spielzeit gespielt wurden.

Wesentlich geringer ist die Zahl der Dokumentationen, die ein vollständiges tägliches Aufführungsverzeichnis abdrucken. Vollständige Aufführungsverzeichnisse liegen von den Wiener Hoftheatern vor, von kleineren Theatern sind meist nur die Aufführungen einiger Jahrzehnte dokumentiert.[1] Die mir bekannten vollständigen Verzeichnisse zu einzelnen Theatern stammen fast alle aus dem 20. Jahrhundert, ihre Funktion beschreibt Albrecht Eckhardt in der Einführung zu den von ihm zusammengestellten Spielplänen des Hoftheaters in Oldenburg:

[1] Vollständige Aufführungsverzeichnisse enthalten folgende Veröffentlichungen:
C. A. H. Burkhardt, Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791-1817. Hamburg/Leipzig 1891.
Steven DeHart, The Meininger Theater: 1771-1926. Ann Arbor 1981. [Dieses Buch enthält ein vollständiges Verzeichnis der Aufführungen in Meiningen 1867-83].
Albrecht Eckhardt, Repertoire einer Provinzbühne im Kaiserreich. Die Spielpläne des Großherzoglichen Theaters in Oldenburg 1870-1918. Göttingen 1983.
Oscar Fambach, Das Repertorium des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1804-32. Bonn 1980.
Franz Hadamowsky, Die Wiener Hoftheater 1776-1974. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan. Bd. 2: Wiener Hofoper 1811-1974. Wien 1975.
Hermann Knispel, Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt von 1810-1910. Darmstadt 1910.
Rudolf Schwabe (Hrsg.), Stadttheater Basel 1834-1934-1959. Festschrift zur Feier des 125jährigen Bestehens des Basler Stadttheaters. Basel 1959. [Diese Festschrift enthält ein tägliches Aufführungsverzeichnis der Jahre 1934-1959].
Alexander von Weilen, Der Spielplan des neuen Burgtheaters 1888-1914. Wien 1916.

> Auf eine Auswertung des vorgelegten Materials ist bewußt verzichtet worden, da es sich um ein Findbuch, eine Dokumentation, nicht jedoch um eine wissenschaftliche Abhandlung handeln soll.[2]

Die Minimalangaben bei einer solchen Dokumentation sind das Aufführungsdatum, das gespielte Werk und der Autor. In vielen Fällen wird noch der Untertitel (Gattung und Aktzahl) angegeben, zusätzliche Angaben wie Übersetzer, Bearbeiter, Librettist, Besetzung oder Auftritte von Gästen sind in den einzelnen Dokumentationen unterschiedlich vertreten. Um eine Nutzung dieser gedruckten Verzeichnisse als „Findbücher" zu ermöglichen, sind meist alphabetische Werk- und Autorenregister, in einigen Fällen auch Personen- und Gästeregister, angefügt. Diese gedruckten Aufführungsverzeichnisse können als Grundlage für Spielplanauswertungen verwendet werden, allerdings beschränken sich die möglichen Auswertungen dann auf die erfaßten Merkmale Werke und Autoren, und es können auch nur einfache Aussagen z. B. über die meistgespielten Werke und Autoren des untersuchten Theaters getroffen werden. Die Auswertung muß in diesem Fall durch das herkömmliche, arbeitsintensive Verfahren des Auszählens erfolgen. Solche von mir als „Hitlisten" bezeichneten Auszählungen der meistgespielten Werke finden sich in einigen Dokumentationen und Festschriften. Um weitere quantitative Auswertungen zu ermöglichen, müßten diese Aufführungsverzeichnisse aber erst komplett in Datenbanken übertragen werden, je nach Sorgfalt des Erstellers[3] müßten die Verzeichnisse auch nochmals vollständig überprüft und je nach Fragestellung noch um zusätzliche Merkmale und damit Auswertungsmöglichkeiten erweitert werden. Von daher ergab sich für die hier beabsichtigte neue und exemplarische Anwendung der Methode der quantitativen Spielplanforschung die Notwendigkeit, ein eigenes Aufführungsverzeichnis mit der größtmöglichen Sorgfalt unter Einbeziehung aller vorhandenen Quellen und unter Berücksichtigung aller für eine statistische Analyse wünschenswerten und verfügbaren Merkmale, die einen Spielplan kennzeichnen, zu erstellen.

Für das Herzogliche Hoftheater zu Coburg und Gotha existiert bislang kein gedrucktes Aufführungsverzeichnis. Die Quellenlage zur Erstellung eines solchen erwies sich jedoch als sehr günstig. Die Quellen bzw. Hilfsmittel dazu lassen sich in zwei große Gruppen einteilen: 1. speziell das Hoftheater zu Coburg und Gotha betreffende Quellen, 2. allgemeine Hilfsmittel, vor allem Theateralmanache und verschiedene Lexika.

2 Albrecht Eckhardt, Repertoire einer Provinzbühne im Kaiserreich. Die Spielpläne des Großherzoglichen Theaters in Oldenburg 1870-1918. Göttingen 1983, S. VII.

3 Rechenschaftsberichte über die verwendeten Quellen, Quellenkritik, Darlegung der Auswahlkriterien bei widersprechenden Quellen sind bei vielen Herausgebern solcher Verzeichnisse als mangelhaft zu bezeichnen.

Die erste Gruppe umfaßt Theaterzettel, Journale und Jahresberichte des Hoftheaters, Theaterakten, aber auch Regie- und Soufflierbücher. Die wichtigste Quelle für den gesamten Zeitraum von 1827 bis 1918 waren die Theaterzettel des Hoftheaters, die seit 1827 gesammelt und zu meist einem Theaterzettelbuch pro Spielzeit gebunden worden waren. Die fast lückenlose Theaterzettelsammlung[4] befindet sich in der Landesbibliothek Coburg. Die Auswahl der Theaterzettel als Hauptquelle für mein Aufführungsverzeichnis geschah aus mehreren Gründen: Es seien hier vor allem die erwähnte annähernde Vollständigkeit, die daraus resultierende Einheitlichkeit des benutzten Quellenmaterials für den langen Untersuchungszeitraum von 91 Jahren, die hohe Zuverlässigkeit und Korrektheit der Theaterzettel sowie die umfangreichen Zusatzinformationen, die ein Theaterzettel bietet, hervorgehoben. Auf den ersten Blick muß die Bewertung und Bevorzugung der Theaterzettel auf Grund ihrer Zuverlässigkeit verwunderlich erscheinen, da prospektive Spielplanverzeichnisse[5] im allgemeinen nicht so zuverlässig den wirklich gespielten Spielplan wiedergeben wie retrospektive Verzeichnisse, die auch kurzfristige Spielplanänderungen berücksichtigen können. In Coburg wurden die Theaterzettelbände jedoch mit besonderer Sorgfalt zusammengestellt und bearbeitet. Es finden sich zahlreiche Bleistiftanmerkungen über Vorstellungsänderungen, über Änderungen der Besetzung, sogar teilweise Kommentare über das Gefallen der Vorstellung oder Hervorrufe einzelner Darsteller. Auch die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingeführten Änderungszettel, Vorstellungs- oder Besetzungsänderungen betreffend, wurden mit in die Theaterzettelbände eingebunden.

Eine weitere wichtige Quelle zur Erstellung eines Aufführungsverzeichnisses waren die unter der Bezeichnung „Journal" oder „Jahres-Bericht" herausgegebenen Spielzeitberichte des Hoftheaters. Sie enthalten den täglichen Spielplan und ein Verzeichnis der engagierten und der gastierenden Darsteller. In den ersten Jahrzehnten des Bestehens des Hoftheaters gab es getrennte Journale für die beiden Städte Coburg und Gotha, die nur jeweils die in der betreffenden Stadt gegebenen Aufführungen wiedergeben. Ab 1896 umfassen die Jahres-Berichte die gesamte Spielzeit in beiden Städten. Allerdings weisen die in der Landesbibliothek Coburg vorhandenen Journale erhebliche Lücken auf. Vor allem der Zeitraum von 1873 bis 1896 fehlt voll-

[4] In der Theaterzettelsammlung der Landesbibliothek Coburg fehlen die Theaterzettel für die Aufführungen vom 2.9.1849-1.1.1850 und für die beiden Spielzeiten 1881/82 und 1917/18. Ein Theaterzettelbuch der Spielzeit 1881/82 befindet sich glücklicherweise in der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha, außerdem konnten dort 20 Theaterzettel der Spielzeit 1917/18 entdeckt werden.

[5] Zu den Termini „prospektive" und „retrospektive" Spielplanverzeichnisse sowie zu deren Einschätzung innerhalb der Spielplanforschung vgl. Ralf Schuster, Gedruckte Spielplanverzeichnisse stehender deutscher Bühnen im Ausgang des 18. Jahrhunderts bis 1896. Frankfurt a. M. 1985, S. 14ff.

ständig, ob es in diesen Jahren keine Journale gab oder ob sie verloren gegangen sind, konnte nicht zweifelsfrei festgestellt werden. Alle vorhandenen Journale wurden von mir mit den Theaterzetteln verglichen, und dabei erwies sich die Unzuverlässigkeit dieser retrospektiven Verzeichnisse. Besonders in den Journalen der ersten Jahre fanden sich völlig falsche Angaben zu den jeweils letzten Vorstellungen in der Stadt. Die Erklärung hierzu liegt allerdings auf der Hand: Diese Journale wurden von dem Souffleur des Hoftheaters, der dadurch einen kleinen Nebenverdienst hatte, erstellt und jeweils kurz vor Ende der Spielzeit verkauft, d. h. der Souffleur konnte nur den voraussichtlichen Spielplan der letzten Woche abdrucken, der - wie ein Vergleich mit den Theaterzetteln ergibt - oft kurzfristig geändert wurde. Weitere Fehler innerhalb dieser Journale erklären sich durch die mangelnde Sorgfalt des Souffleurs oder durch eingeschlichene Fehler beim Druck.

Als dritte wichtige Quelle ist ein handschriftliches Aufführungsverzeichnis vorhanden, das, alphabetisch nach Stücktiteln (plus Name des Autors, Gattung und Aktzahl) angeordnet, alle Aufführungen des betreffenden Stückes (Datum und Ort) notiert. Dieses Aufführungsverzeichnis umfaßt den gesamten Untersuchungszeitraum von 1827 an und geht sogar darüber hinaus bis in das Jahr 1940. Aus der inneren Anordnung des Verzeichnisses und der einheitlichen Handschrift aller Aufführungsdaten bis 1865 läßt sich schließen, daß das Verzeichnis erst in diesem Jahr angelegt wurde. In den folgenden Jahren wurde es von verschiedenen Personen fortgesetzt, die unterschiedlichen Handschriften charakterisieren gleichzeitig Perioden, in denen das Verzeichnis mit unterschiedlicher Sorgfalt geführt wurde. Es finden sich eine hohe Anzahl offensichtlicher Fehler, u. a. Flüchtigkeitsfehler beim schnellen Ausfüllen dieses Verzeichnisses, woraus falsche Monats- oder Jahresangaben oder Verwechslungen der Spielorte Coburg und Gotha resultieren.

Die Zuverlässigkeit dieses Verzeichnisses läßt sich je nach Zeitperiode sehr unterschiedlich einschätzen. Für die Jahre 1827 bis 1865 wurde es sicherlich anhand der Theaterzettel und Journale erstellt, so daß es sich hier empfiehlt, nur auf diese beiden Originalquellen zurückzugreifen, um die damals entstandenen Übertragungsfehler zu vermeiden. Für die Zeit ab 1865 gibt es Jahre mit hohen Fehlerquoten, aber auch Jahre, die völlig ohne Fehler sind und für die Auswertung wertvolle Zusatzinformationen enthalten wie die Namen der aufgetretenen Gäste, die gespielten Rollen und das Theater, von dem diese kamen. Dieses handschriftliche Verzeichnis wurde von mir als Kontrollorgan benutzt, es wurde aber auch im Einzelfall zur Entscheidungsfindung herangezogen, wenn sich die Angaben von Theaterzettel und Journal widersprachen. Für die Spielzeit 1917/18 mußte ich dieses Aufführ-

rungsverzeichnis sogar als Hauptquelle[6] benutzen, da hierzu weder ein vollständiges Theaterzettelbuch noch ein Jahresbericht des Hoftheaters vorhanden war. Das handschriftliche Verzeichnis bot eine weitere wichtige Hilfe: Bei vielen Stücken, die auf dem Theaterzettel und im Journal ohne Nennung des Autors oder unter einem Pseudonym geführt wurden, war hier der Name des Autors angegeben.

Aus diesen und weiteren Gründen wurden von mir auch zahlreiche Regie- und Soufflierbücher des Hoftheaters eingesehen. Dort fanden sich oft die in anderen Quellen fehlenden Angaben wie Nach- und Vorname des Autors, Gattung und Aktzahl des Stücks, Bearbeiter und Übersetzer. In einigen Ausnahmefällen mußte sogar der am Hoftheater benutzte Dramentext mit dem Text einer unter anderem Namen erschienenen Druckausgabe verglichen werden, um deren Identität nachzuweisen.[7]

Des weiteren wurden die im Staatsarchiv Coburg vorhandenen Theaterakten von mir durchgesehen. Diese Akten dienten mir zwar hauptsächlich dazu, andere als den Spielplan betreffende Bereiche des Theaters zu erforschen und dadurch ein möglichst plastisches Bild der Geschichte des Hoftheaters zeichnen zu können, jedoch konnten auch z. B. über die Nachweise der jeweiligen Abendeinnahmen die wirklich stattgefundenen Vorstellungen bzw. Vorstellungsänderungen verifiziert werden. Ebenso konnten anhand der Auflistung der gezahlten Gastpielhonorare in der Ausgabenabrechnung einiger Spielzeiten die gegebenen Gastspiele überprüft werden.

Um zusätzliche - nicht die Vorstellungsdaten betreffende - Angaben zu ermitteln, mußte ich weitere Quellen zu Rate ziehen, die ich eingangs in die Gruppe der allgemeinen Hilfsmittel eingeordnet habe. Hierzu zählen Theateralmanache, der Deutsche Bühnen-Spielplan, Theater-, Schauspieler-, Literatur-, Musik-, Pseudonymen-, Anonymen- und diverse allgemeine Lexika.[8]

6 Die Angaben zu der Spielzeit 1917/18 wurden mit dem 'Deutschen Bühnen-Spielplan' abgeglichen.

7 So im Falle des Dramas 'Zwei Tassen', das in Coburg unter dem Autorennamen Bernhard auf dem Theaterzettel und im handschriftlichen Verzeichnis geführt wurde, das aber eindeutig mit dem gleichnamigen Stück von Gustav zu Putlitz identisch ist.

8 Nur ein außergewöhnlich hilfreiches Werk möchte ich an dieser Stelle namentlich aufführen: Deutsches Biographisches Archiv. Eine Kumulation aus 254 der wichtigsten biographischen Nachschlagewerke für den deutschen Bereich bis zum Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts. Hrsg. von Bernhard Fabian. Bearb. unter der Leitung von Willi Gorzny. München/New York/ London/Paris 1982. Die wichtigsten Lexika, deren Informationen nicht im 'Deutschen Biographischen Archiv' enthalten sind und die von mir benutzt wurden, sind im Literaturverzeichnis aufgelistet.

DER AUFBAU DER DATENBANK

Gastspiele:	*Aufführungen:*	*Stücke:*	*Autoren:*
Name	Ort	Titel	Vorname
Vorname	Tag	Autor ------------------	Autor
Geschlecht	Monat	Coautor	Geschlecht
Rolle	Jahr	Librettist	Variant
Ort	Kennummer ----------	Kennummer	Geburtsjahr
Auff.kennummer ---	Auff.kennummer	Übersetzer	Todesjahr
Theater	Abozyklus	Gattung	Land
Titel	Abovorstellung	Originaltitel	Schauspieler
Grund	Uhrbeginn	Originalsprache	
Engagiert	Uhrende	Nachdem	
Stimmlage	Preis	Nachdes	
Stimmfach	Befehl	Musik	
	Neu einstudiert	Vers	
	Zum ersten Mal	Aktzahl	
	Neue Deko		
	Teil		

Das abgebildete Schema zeigt die Struktur der kompletten Datenbank, die sich aus vier Dateien zusammensetzt. Diese Dateien sind alle miteinander verbunden, so daß theoretisch jedes Feld einer Datei mit jedem anderen Feld verknüpft werden kann und beide in ihrer Relation ausgewertet werden können. Die vier Dateien kennzeichnen vier der fünf wichtigsten Themenkomplexe, die die späteren Auswertungen bestimmen: Sie enthalten Informationen 1. zum Aufführungsabend, 2. zum Stück, 3. zum Autor, 4. zu den Gattungen und 5. zu den in Coburg oder Gotha stattgefundenen Gastspielen von Solisten oder Ensembles anderer Theater.

1. AUFFÜHRUNGEN

Es gab am Hoftheater zu Coburg und Gotha von 1827 bis 1918 in 15.331 Vorstellungen 18.077 Aufführungen. Die Aufführungszahl ist höher als die Vorstellungszahl, da oft zwei oder drei Stücke an einem Vorstellungsabend aufgeführt wurden. Die Mindestinformationen zu einer Aufführung bestehen aus den Feldern *Ort*, *Tag*, *Monat*, *Jahr* und dem gespielten Stück, das durch eine *Kennummer* abgekürzt wird. Die weiteren Informationen zu diesem Stück befinden sich in der zweiten Datei. Wurden an einem Abend mehrere Stücke gespielt, gibt es mehrere Datensätze, bei denen die Felder *Ort*, *Tag*, *Monat* und *Jahr* identisch sind. Die für jeden Datensatz vorhandenen Angaben über Vorstellungsdatum und Stück wurden durch Auswertung und Vergleich der oben erwähnten Quellen Theaterzettel, Journale und handschriftliches Aufführungsverzeichnis ermittelt.

Die folgenden Felder wurden nur nach den Angaben des jeweiligen Theaterzettels ausgefüllt. Die Felder *Abozyklus* und *Abovorstellung* enthalten die Information über Art der Vorstellung bzw. des Abonnements (nor-

males Abonnement, aufgehobenes Abonnement, Schülervorstellung etc.) und Nummer der Abonnementvorstellung (beispielsweise 2. Vorstellung im 1. Abonnement). Die beiden nächsten Felder nennen die Uhrzeit, zu der die Vorstellung begann bzw. endete. Allerdings war es in den ersten Jahren des Bestehens des Hoftheaters noch nicht üblich, das Ende der Vorstellung auf dem Theaterzettel anzugeben, so daß diese Angaben bei einer beträchtlichen Anzahl der Datensätze fehlen. Der Feldname *Preis* kennzeichnet das Preisniveau der Vorstellung, es gab ab dem Jahre 1873 „Gewöhnliche Preise", „Mittelpreise" und später auch „Erhöhte" oder „Hohe Preise". Zuvor galten zu allen Vorstellungen einer Spielzeit einheitliche Preise. Das Feld *Befehl* vermerkt, ob auf dem Theaterzettel der Zusatz „Auf höchsten Befehl" stand, das Feld *Neu einstudiert*, ob das Stück neu einstudiert wurde, das Feld *Zum ersten Mal*, ob das Stück zum ersten Mal in Coburg oder Gotha gegeben wurde. *Neue Deko* enthält die Informationen, ob ein Werk laut Theaterzettel in neuen Dekorationen und/oder in neuen Kostümen gegeben wurde - eine solche Angabe findet sich erstmals am 5.12.1850 auf einem Theaterzettel. Das Feld *Teil* enthält einen Vermerk, falls von einem Stück nur ein Akt oder einige Szenen gegeben wurden. Es muß hier nochmals betont werden, daß die genannten Felder nur eine Übertragung der Informationen der Theaterzettel darstellen, also auch nur so korrekt und vollständig sein können wie die Vorlage. Für eine quantitative Analyse können sie daher nur bedingt genutzt werden, denn die Auswertung dieser Felder kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

2. STÜCKE

Die Stücke-Datei enthält 2.162 Datensätze - 2.162 verschiedene Stücke wurden am Hoftheater zu Coburg und Gotha von 1827 bis 1918 gespielt. In dieser Datei befinden sich alle zusätzlichen Angaben, die ein Stück betreffen, sie ist über die *Kennummer* mit der Aufführungs-Datei verknüpft. Auch hierbei lassen sich Felder unterscheiden, in denen zu jedem Stück eine Angabe steht, und andere, die nur zu manchen Stücken ausgefüllt werden konnten. Die wichtigsten Felder sind *Titel*, *Autor* und *Gattung* des Stücks, diese Felder sollten immer ausgefüllt sein.[9] Die Felder *Autor* und *Gattung* nehmen für die Untersuchung des Repertoires eine wichtige Stellung ein, sie bilden zwei der fünf Themenkomplexe der quantitativen Analyse und werden daher in den später folgenden Abschnitten gesondert von den Stücken behandelt.

Weitere Informationen zu den einzelnen Stücken befinden sich gegebenenfalls in den Feldern *Coautor*, *Librettist*, *Übersetzer*, die sich durch ihren Feldnamen selbst erklären. Die beiden Felder *Originaltitel* und *Original-*

[9] Zu fünf Stücken konnte leider kein Autor ermittelt werden.

sprache betreffen nur die Opern, da hier im Gegensatz zum Schauspielbereich Nationalität des Autors und Originalsprache des Werks nicht immer übereinstimmen. Die letzten vier Felder sind dem Bereich des Sprechtheaters vorbehalten. Besonders in der ersten Hälfte des Jahrhunderts gab es viele Übersetzungen und Bearbeitungen von französischen Stücken, die auf dem Theaterzettel unter dem Namen des deutschen Autors geführt wurden mit dem Zusatz „nach dem Französischen“ oder z. B. „nach dem Französischen des Scribe“. Diese Angaben wurden von mir folgendermaßen in die Datei übernommen: Im Feld *Autor* steht der deutsche Autor/Bearbeiter, im Feld *Nachdem* steht ein Vermerk „französisch“, im Feld *Nachdes* „Scribe“. Die Felder *Musik* und *Vers* sagen aus, ob zu einem Stück Musik gehörte (z. B. Posse mit Gesang) bzw. ob es in Versen verfaßt war, im Feld *Aktzahl* steht die Zahl der Akte des Stückes.

3. AUTOREN

Die Autoren-Datei besteht aus 772 Autoren bzw. Datensätzen, jeder Datensatz ist über den Nachnamen des Autors mit der Stücke-Datei verbunden. Es folgen die Felder *Vorname* und *Geschlecht*, durch die ein Autor erst eindeutig bestimmt werden kann. Im Feld *Variant* befinden sich die Pseudonyme, unter denen Stücke des Autors in Coburg und Gotha gespielt wurden, bzw. wenn der Autor immer unter einem Pseudonym gespielt wurde (z. B. Tenelli), wurde von mir dieses gängige Pseudonym als Autorenname genommen, und im Feld *Variant* steht dann der wirkliche Name des Autors (z. B. Millenet). Danach folgt das *Geburtsjahr*, das *Todesjahr* und das *Land*, d. h. die Nationalität des Autors. Hierdurch werden Auswertungen über das Verhältnis zwischen zeitgenössischen und verstorbenen bzw. deutschen und ausländischen Autoren im Spielplan möglich. Im Feld *Schauspieler* ist vermerkt, ob dieser Autor während seines Lebens einmal eine Funktion am Theater inne hatte - sei es als Schauspieler, Sänger, Regisseur, Kapellmeister, Dramaturg oder Theaterleiter. Sicherlich kann dieses Feld nur als Zusatzinformation gewertet werden, da zu vielen Autoren keine biographischen Hinweise auffindbar waren und die Angaben somit nicht vollständig zu ermitteln waren.

Alle diese mühsam recherchierten Angaben zu der Person des Autors entstammen aus den im Literaturverzeichnis aufgeführten Lexika, jedoch konnten selbst die Lebensdaten nicht vollständig ermittelt werden. Schwierigkeiten ergaben sich daraus, daß im vorigen Jahrhundert viele Menschen als Gelegenheitsdichter oder -übersetzer dilettierten, die den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Gruppen angehörten (Schauspieler, Theaterleiter, Adlige, Lehrer usw.) und somit in keinem Literaturlexikon Erwähnung finden.

Diese Zusatzinformationen zu den betreffenden Autoren entstanden eigentlich nur als Nebenprodukt zu einer der aufwendigsten Recherchen, die auf den ersten Blick vielleicht überflüssig erscheinen mag. Es galt, zu allen 2.162 in Coburg und Gotha gespielten Stücken den - auf dem Theaterzettel angegebenen - Autor zu verifizieren. Deshalb mußte zunächst zu den Stükken, bei denen auf dem Theaterzettel kein Autor genannt war, mit Hilfe von Journalen, handschriftlichem Aufführungsverzeichnis, der Festschrift von 1877, eventuell vorhandenen Regie- und Soufflierbüchern, Anonymenlexika, Titelverzeichnissen oder Dramenkatalogen der Autor ermittelt werden. Als nächstes mußte ich zu allen genannten Autorennamen den Vornamen herausfinden, denn nur durch den Nachnamen ist ein Autor nicht eindeutig bestimmt.[10] Hierzu wurden alle verfügbaren Lexika und Bücherverzeichnisse bemüht, um nachzuweisen, daß wirklich der Autor dieses Vor- und Nachnamens das Stück mit diesem Titel geschrieben hatte. Erst wenn dieser Stücknachweis erbracht werden konnte, wurde die betreffende Recherche abgeschlossen. Auf diesem Weg mußten auch alle verwendeten Pseudonyme aufgelöst werden; manche Autoren veröffentlichten immer unter einem Pseudonym, manche benutzten sogar mehrere, manchmal wurden auch nur ein oder zwei Stücke unter Pseudonym, die weiteren unter dem richtigen Namen verbreitet.[11] Die eindeutige Klärung des wirklichen Autors und die Vereinheitlichung war also unumgänglich, da sonst die Stücke eines Autors unter verschiedenen Namen geführt und die Auswertungen damit verfälscht worden wären.

4. Gattungen

Bei den Gattungsangaben ergaben sich verschiedene Probleme. Als erstes habe ich mich dafür entscheiden müssen, die Gattungsbezeichnung als zum Stück und nicht zum Aufführungsabend gehörig zu betrachten. Die Konsequenzen sind folgende: Wenn ein Stück über mehrere Jahre hinweg gespielt wurde, aber sich irgendwann die Gattungsbezeichnung auf dem Theaterzet-

10 Es gibt eine hohe Zahl von Autoren mit gleichem Nachnamen, die meistens verwandt waren: Sehr bekannte wie Richard und Siegfried Wagner oder Franz und Paul von Schönthan, aber auch unbekannte Gelegenheitsautoren wie vier Mitglieder einer alten Adelsfamilie des Herzogtums - von Wangenheim.

11 Um die Probleme bei der Auflösung von Pseudonymen zu illustrieren, sei ein kleines Beispiel angeführt: 1840 wurde in Gotha das Schauspiel 'Der beste Arzt' aufgeführt, als Autor wurde Franz Fels genannt. Ich konnte jedoch in keinem der vielen Lexika einen Autoren dieses Namens entdecken, der zu der damaligen Zeit gelebt hatte und ein Stück dieses Titels geschrieben hatte. Erst in dem Lexikon 'Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts' von Elisabeth Friedrichs entdeckte ich in einer Liste männlicher Pseudonyme, die von Schriftstellerinnen benutzt wurden, diesen Namen als Pseudonym von Charlotte Birch-Pfeiffer. Daraufhin fand ich auch wirklich in dem Verzeichnis aller Dramen Birch-Pfeiffers ein Stück des genannten Titels und konnte nachweisen, daß es mit dem in Gotha gespielten identisch war.

tel änderte, so wurde diese Veränderung von mir ignoriert - ich mußte mich für eine der beiden Bezeichnungen entscheiden (in Abstimmung mit anderen Quellen bzw. die dominierende Bezeichnung wählen). Der Vorteil der Zuordnung der Gattungsbezeichnung zum Stück ist, daß ich immer eine eindeutige Zuweisung habe, also z. B. sagen kann, wieviele Trauerspiele gespielt wurden oder wieviel Prozent der Stücke zum Lustspielbereich gehören usw. Eine weitere Einschränkung mußte ich durchführen - nämlich die unzähligen Gattungsbezeichnungen in Kategorien zusammenzufassen. Bei einer reinen Spielplandokumentation ist es wünschenswert, die exakte Bezeichnung, die ein Autor seinem Stück gab bzw. die auf dem Theaterzettel genannt wird, wiederzugeben. Für eine quantitative Analyse ist dieses Verfahren nicht zweckmäßig. Um Gewichtungen einzelner Gattungen im Spielplan zu ermitteln, müssen diese in Gruppen gefaßt werden, um so aussagekräftige Größeneinheiten zu erhalten.

Die Gattungseinteilung habe ich auf verschiedenen Ebenen gegliedert. Auf der obersten Ebene werden die Stücke in die drei Bereiche Ballett, Musiktheater und Sprechtheater eingeordnet. Der Ballettbereich besitzt keine weitere Unterteilung, das Musiktheater unterteilt sich in Singspiele, Operetten und den großen Rest, der unter dem Oberbegriff Oper zusammengefaßt wird. Die Opern erfahren noch eine Feingliederung[12] in komische, große, romantische, lyrische und Zauberoper, die bei der Auswertung aber nur selten verwendet wird. Das Sprechtheater gliedert sich auf in Trauerspiel/Tragödie, Schauspiel (unterteilt in Schauspiel und Gemälde/Bild) und den großen Bereich des Lustspiels (unterteilt in Lustspiel, Schwank, Posse und Märchen).

5. Gastspiele

Diese Datei, die alle 3.251 am Hoftheater zu Coburg und Gotha stattgefundenen Gastspielauftritte von 1827 bis 1918 umfaßt, ermöglicht Auswertungen zu einem im 19. Jahrhundert sehr aktuellen und heiß diskutierten Thema - dem Gastspielwesen im allgemeinen und dem sogenannten Virtuosentum. Die Untersuchung dieses Themenbereichs geht über die Analyse des Spielplans im engeren Sinne hinaus. Die Gastspiel-Datei ist jedoch über Vorstellungsdatum und Stück mit allen übrigen Dateien verbunden und kann somit dahingehend ausgewertet werden, welche Stücke und Autoren von gastierenden Künstlern bevorzugt wurden, aber auch, inwiefern bedeutende Gäste den Spielplan bestimmen konnten.

[12] Die Einstufung in diese verschiedenen Kategorien - wobei auch doppelte Einordnungen möglich waren (z. B. große romantische Oper) - erfolgte entsprechend der Ankündigung auf den Theaterzetteln. Nur bei wechselnden Ankündigungen auf den Theaterzetteln wurde auf die Bezeichnungen in gängigen Opernlexika zurückgegriffen.

Die Angaben zur Person der Gäste entstammen ebenfalls in der Hauptsache den Theaterzetteln, in geringerem Maße aber auch den Journalen und dem handschriftlichen Aufführungsverzeichnis. Hierbei stellten sich allerdings ähnliche Schwierigkeiten ein wie bei der genauen Bestimmung der Autoren. Die meisten Gäste werden auf dem Theaterzettel nur mit dem Nachnamen angekündigt, auch hier galt es - wenn möglich - den Vornamen zu ermitteln, um so festzustellen, ob z. B. ein Gast mit einem Gast gleichen Nachnamens, der ein paar Jahre später auftritt, identisch ist. Ermöglicht wurden diese Überprüfungen, wenn zu dem Namen des Gastes das Theater, an dem er engagiert war, auf dem Theaterzettel angegeben war. Anhand von lokalen Theatergeschichten zu dem betreffenden Theater und den allgemeinen Theateralmanachen der Zeit lassen sich entweder der Vorname herausfinden oder Engagementsverläufe des Darstellers rekonstruieren, so daß sich eindeutige Beweisketten bilden lassen, ob z. B. dieser Darsteller mit dem ein paar Jahre später an einem anderen Theater engagierten Darsteller identisch ist oder nicht. Konnte ein solcher Beweis nicht eindeutig erbracht werden, entschied ich mich für die Lösung, die Gäste als zwei verschiedene Personen zu führen.

Nun zu den einzelnen Feldern: Bei *Geschlecht* unterscheide ich nicht nur zwischen männlich und weiblich, sondern entsprechend der üblichen Anrede im 19. Jahrhundert und den Angaben auf dem Theaterzettel noch zwischen Mademoiselle/Frau und Demoiselle/Fräulein. Außerdem sind auch Ensemblegastspiele anderer Theater erfaßt und in diesem Feld gekennzeichnet worden.

Die gespielte *Rolle*, den *Ort*, das *Theater*, von dem der Gast kommt, und den *Titel* (z. B. Herzoglicher Kammersänger oder Kaiserlich Russische Hofopernsängerin) habe ich ebenfalls vom Theaterzettel übernommen. Vor allem bei den Gästen, bei denen kein Theater angegeben war, habe ich versucht, mit Hilfe von Theateralmanachen bestehende Engagementsverhältnisse zu ermitteln. Es zeigte sich dabei meist die Vollständigkeit und Korrektheit der Angaben auf dem Theaterzettel - wenn kein Theater angegeben war, war dieser Darsteller in fast allen Fällen ohne Engagement. Allerdings habe ich in diesen Fällen immer die Unterscheidung getroffen, ob es sich um einen arbeitslosen Darsteller oder um einen berühmten reisenden Virtuosen ohne festes Engagement handelte. Mit Hilfe von Schauspielerlexika und Theateralmanachen war dies relativ einfach möglich.

Im Feld *Grund* findet sich ein Vermerk, ob es sich um einen „theatralischen Versuch“ handelte. Bei Gästen, die ihren ersten Auftritt am Hoftheater absolvierten, wurde diese Zusatzinformation immer auf dem Theaterzettel mitgeteilt.

Das Feld *Engagiert* gibt an, ob ein Darsteller nach einem Gastspiel engagiert wurde oder nicht. Dies konnte anhand der Besetzungen auf den Thea-

terzetteln, anhand der Personalverzeichnisse in den Journalen des Hoftheaters und in den allgemeinen Theateralmanachen sowie anhand der alphabetischen Auflistung aller von 1827 bis 1877 engagiert gewesenen Mitglieder in der Festschrift von 1877 festgestellt werden.

Die beiden Felder *Stimmlage* und *Stimmfach* sind Zusatzinformationen, die ausschließlich Gastspiele im Musiktheater betreffen. Das Feld Stimmfach wurde nach dem 'Handbuch der Oper' von Rudolf Kloiber bei den dort aufgeführten Partien ausgefüllt. Wichtiger und vollständiger sind natürlich die Informationen über die Stimmlage der gespielten Opernrolle. Um diese vollständig zu ermitteln, wurden mehrere Opernlexika konsultiert. Bei den verbleibenden, in keinem Lexikon erwähnten Opern wurden die betreffenden Partien in den damals vom Hoftheater benutzten Partituren und Klavierauszügen durchgesehen.

Die Fülle der Felder, die die vier Dateien enthalten, soll eine breit angelegte Spielplandokumentation ermöglichen, die über die bisher üblichen Informationen (Aufführungsdatum, Titel, Autor, Gattung) weit hinaus geht. Des weiteren werden durch diese Felder/Variablen vielfältigere Auswertungsmöglichkeiten für eine quantitative Spielplananalyse als nur die Auszählung der meistgespielten Stücke oder Autoren geboten. Die Auswertungszeiträume sollen sich im folgenden chronologisch an den Zeitabschnitten der Theatergeschichte des Hoftheaters orientieren, d. h. in erster Linie werden Intendanz- und Regierungsperioden der einzelnen Herzöge als Auswertungszeiträume gewählt. Neben diesen synchronen Untersuchungen (z. B. Gattungsverteilungen innerhalb einer Intendanzperiode) werden abschließend noch diachrone Untersuchungen (z. B. Aufführungsanteil der Gattung Schwank von 1827 bis 1918) durchgeführt, die Entwicklungen in bestimmten Bereichen übersichtlich zusammenfassen und verdeutlichen sollen. Bei den Auswertungen wird vorzugsweise mit einfachen statistischen Mitteln (z. B. Häufigkeitsverteilungen, Mittelwerten etc.) gearbeitet, da die Theatergeschichte des Hoftheaters zu Coburg und Gotha auch für Nicht-Statistiker lesbar und verstehbar bleiben soll.

III. Das Hoftheater zu Coburg und Gotha unter Herzog Ernst I. (1827-44)

III.1 Das Herzogtum Sachsen-Coburg und Gotha

Das Herzogtum Sachsen-Coburg und Gotha entstand im Jahr 1826. Nachdem der Herzog von Sachsen-Gotha-Altenburg im Jahr 1825 ohne männlichen Nachkommen verstorben war, wurde dieses Herzogtum unter den drei Herzogtümern Sachsen-Meiningen, Sachsen-Hildburghausen und Sachsen-Coburg-Saalfeld aufgeteilt. Der seit 1806 regierende Herzog von Sachsen-Coburg-Saalfeld gab das Fürstentum Saalfeld auf und erhielt das Herzogtum Gotha und einige kleinere Ämter zugesprochen. Damit wurde das bis 1918 bestehende Herzogtum Sachsen-Coburg und Gotha gegründet, das eigentlich ein „Doppelherzogtum" war. Es wurde nicht in Realunion, sondern nur in Personalunion unter einem regierenden Herzog geführt, d. h. es hatte zwei Residenzstädte, zwei verschiedene Verfassungen und neben einem gemeinsamen auch zwei eigenständige Landtage. Die beiden über 100 km voneinander entfernten Herrschaftsgebiete trennte nicht nur die räumliche Distanz, sondern auch die unterschiedliche historische Entwicklung und die verschiedenen Stadt- und Bevölkerungsstrukturen. Durch den Anschluß des Herzogtums Gotha hatte Herzog Ernst I. seinen Herrschaftsbereich erheblich vergrößern können, und die Finanzlage des verschuldeten Herzogtums Sachsen-Coburg-Saalfeld hatte sich durch das wohlhabendere Gebiet um Gotha, das eine der bedeutendsten Handelsstädte Thüringens war, erheblich verbessert.[1] Zwischen den beiden Residenzstädten, dem größeren und reicheren Gotha (1830 ca. 12.000 Einwohner)[2] und dem kleineren Coburg (1828 ca. 8.000 Einwohner)[3], herrschte all die Jahre hindurch eine gewisse Konkurrenz. Daß dieses 1826 gebildete Doppelherzogtum nie richtig zusammenwuchs, zeigt sich auch in der Tatsache, daß sich bei dem Volksentscheid 1919 eine überwältigende Mehrheit von 88 % der Coburger Bürger für einen Anschluß an Bayern und damit gegen eine weitere Verbindung mit den thüringischen Gebieten entschied.

[1] Zur Geschichte des Herzogtums vgl.: Walter Schneier, Coburg im Spiegel der Geschichte. Coburg 1985; Heinz Pellender, Chronik der Stadt und Veste Coburg, der Herren und Herrscher über Coburg und das Coburger Land. Coburg 4. Aufl. 1985.

[2] Nach: Helga Raschke, Residenzstadt Gotha 1640-1918. Gotha 1990, S. 19.

[3] Nach: Heinz Pellender, Chronik der Stadt und Veste Coburg, der Herren und Herrscher über Coburg und das Coburger Land. Coburg 4. Aufl. 1985, S. 101.

Herzog Ernst I. (1784-1844) hatte zwei Söhne: Ernst (1818-1893), der von 1844-1893 regierende Herzog Ernst II., und Albert (1819-1860), der 1840 seine Cousine, Königin Victoria von Großbritannien, heiratete. Da die Ehe Ernsts II. kinderlos blieb, übernahm 1893 der zweite Sohn Alberts, Alfred (1844-1900), die Regierung. 1900-05 hatte Ernst zu Hohenlohe-Langenburg, der Schwiegersohn Alfreds, die Regentschaft inne; ab 1905 - mit dem Erreichen der Volljährigkeit - regierte Herzog Carl Eduard, ein Neffe Herzog Alfreds, das Herzogtum.

III.2 Theateraufführungen in den Städten Gotha und Coburg vor 1827

Gotha wird in der Theatergeschichtsschreibung vor allem deshalb erwähnt, da hier von 1775 bis 1779 das erste stehende deutsche Hoftheater mit fest engagiertem Ensemble bestand. Im Juni 1774 kam die Schauspielgesellschaft des Abel Seyler nach Gotha und erhielt die herzogliche Erlaubnis, im Schloßtheater im Schloß Friedenstein Vorstellungen zu geben. In den darauffolgenden Monaten spielte die wandernde Gesellschaft in Leipzig und Altenburg. Dann spaltete sich die Truppe, und mit einem Teil der Mitglieder, darunter auch der berühmte Schauspieler Konrad Ekhof, wurde von Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg das Hoftheater in Gotha gegründet. Hiermit hatten erstmals deutsche Schauspieler ein festes Engagement und Jahreseinkommen und waren nicht mehr auf ein unsicheres Wanderleben angewiesen. Diese soziale Sicherheit währte jedoch nur vier Jahre, das Hoftheater wurde 1779 vom Herzog aufgelöst.

Danach war Gotha oft jahrelang ohne Theateraufführungen. 1784 gab die Schauspieltruppe Bellomos einige Vorstellungen, dann findet sich erst wieder im Jahr 1805 ein Hinweis auf eine gastierende Schauspielgesellschaft, nämlich die Wittersche Truppe. In den folgenden Jahren kamen in unregelmäßigen Abständen Wandertruppen nach Gotha, die jedoch nicht im Schloßtheater spielen durften, sondern nur im Gasthofe zum Mohren oder auf dem Liebhabertheater in der Steinmühle. Im Jahr 1824 und wiederum im Herbst 1826 gastierte die Eberweinsche Gesellschaft, die sich aus Mitgliedern des aufgelösten Köthner Theaters gebildet hatte, in Gotha.[1]

In *Coburg* wurde das 1627-29 erbaute Ballhaus im 18. Jahrhundert zu einem Theater umgebaut. Der Hof benutzte es für Liebhaberaufführungen, Schäferspiele, Balletts und ähnliches, aber auch einige Wandertruppen erhielten die Erlaubnis, dort zu spielen. 1801 wurde von dem damaligen Herzog Franz Friedrich Anton von Sachsen-Coburg-Saalfeld ein erster Versuch unternommen, ein Hoftheater zu gründen.[2] In den Akten des Staatsarchivs Coburg

[1] Zur Theatergeschichte Gothas bis 1827 vgl.: Edith Lehmann, Beiträge zur Gothaer Theatergeschichte - Das Gothaer Theater von 1827-1840. In: Gothaer Museumsheft. Abhandlungen und Berichte zur Regionalgeschichte. Gotha 1988, S. 7-13; Helga Raschke, Zur Musik- und Theatergeschichte der Stadt Gotha. In: Gothaer Museumsheft. Abhandlungen und Berichte zur Regionalgeschichte. Gotha 1983, S. 3-11; Otto Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Berlin 1904, S. 476-484; Das Herzogl. S. Hoftheater zu Coburg-Gotha. Coburg 1877, S. 20-32.

[2] Vgl. hierzu: Ingo Krauß, Aktengemäße Darstellung der Geschichte des ersten „Herzoglichen Hoftheaters" in Coburg (1804-1806). In: Festschrift zur Hundertjahrfeier des Coburger Lan-

findet sich ein „Ohnmaßgeblicher Vorschlag zur Errichtung einer stehenden SchauspielerGesellschaft für die herzogl. Höfe zu Koburg, Hildburghaußen und Meiningen“[3]. Darin wird der Plan entwickelt, daß alle drei Höfe zu gleichen Teilen die Kosten einer Schauspielgesellschaft tragen sollten, die dann jedes Jahr jeweils drei Monate in Coburg, in Hildburghausen und im herzoglichen Badeort Bad Liebenstein spielen sollte. Es sind mehrere Schriftstücke vorhanden, in denen der Vorschlag und vor allem die dabei entstehenden Kosten im Detail diskutiert werden. Dieses einem „Städtebundtheater“ ähnliche Modell wurde schließlich nicht verwirklicht, da zwei gravierende Gründe, die in einem Gutachten[4] erläutert wurden, dagegen sprachen: Die genannten Städte waren zu klein, um an mehr als drei Spieltagen pro Woche bespielt werden zu können, und die somit möglichen Einnahmen viel zu gering, um den erheblichen Kostenaufwand des Theaters auch nur annähernd decken zu können.

Verschiedene wandernde Gesellschaften bereisten in den folgenden Jahren Coburg, aber sie konnten ihr Publikum offenbar nur jeweils für wenige Vorstellungen anlocken. Erst ab dem Jahr 1819 nehmen die Theateraufführungen in Coburg zu, nun gastierte jedes Jahr eine Wandertruppe für mehrere Wochen in der Stadt. Viele Truppen bewarben sich darum, auf dem Theater im Ballhaus spielen zu dürfen, aber nicht allen wurde es vom Hof gestattet. Interesse verdient dabei ein detailliert ausgearbeiteter 28seitiger Entwurf über „die Errichtung eines National-Theaters in Coburg“[5], der am 29.4.1822 dem Herzog vorgelegt wurde. Dieser Entwurf stammte nämlich von dem späteren ersten Intendanten des 1827 gegründeten Hoftheaters, Franz Elsholtz von Blomberg. Der meines Erachtens zutreffende Kommentar des herzoglichen Beamten zu diesem Entwurf lautet:

> Der einliegende Vorschlag scheint mir für eine größere Stadt als Frankfurt a/M Dresden, oder auf eine Population von wenigstens 30000 bis 40000 Seelen gemacht worden zu seyn - und der Einsender, der ohne Kenntniß der hiesigen Verhältnisse, Lokal-Umstände und der Population, denselben ohne weiteres in Coburg einführen will - kan ohnmöglich Beyfall verdienen. [...] Der Einsender rechnet auf eine Einnahme von 28,340 fl. rh. vom hiesigen Publico.[6]

Diesen Einnahmen sollten Ausgaben von 24.052 fl. gegenüber stehen.

Erwähnenswert ist noch der Aufenthalt der Schauspieltruppe des Herrn von Lichtenstein im Jahre 1825. In den Akten findet sich eine genaue Abrechnung über den Zeitraum vom 15. Februar bis Ende Juni 1825. Die Ausgaben betrugen während dieser Zeit 8.429 fl. 42 5/8 kr., die Einnahmen da-

destheaters (ehemaligen Hoftheaters). Im Auftrage des Festausschusses herausgeguben von Dr. phil. Ingo Krauß, S. 14-32.

3 Staatsarchiv Coburg: Min D 4769.

4 Ebd.

5 Staatsarchiv Coburg: Min D 4780.

6 Ebd.

gegen nur 6.333 fl. 50 kr., obwohl sich in dieser Summe bereits ein Zuschuß von 2.000 fl. befindet (1.150 fl. aus der Hauptkammerkasse, 850 fl. aus der Herzogl. Privatkasse)[7]. Auch dieses Beispiel aus dem Jahre 1825 zeigt, daß sich eine Schauspielgesellschaft in der kleinen Stadt Coburg finanziell nicht halten konnte.

[7] Alle Angaben zu der Schauspielgesellschaft Lichtensteins nach: Staatsarchiv Coburg: Min D 4781.

III.3 Die Entstehung des Herzoglichen Hoftheaters aus der Eberweinschen Gesellschaft

Am 3.10.1826 wurde mit dem Schauspieldirektor Eberwein ein Vertrag geschlossen, der ihn berechtigte, ab Mitte November für vier Monate auf dem Theater im Ballhaus in Coburg spielen zu dürfen. Friedrich Eberwein reiste aber mit seiner Schauspielgesellschaft erst einmal nach Gotha, um dort Vorstellungen zu geben. Aus einem Schreiben des Ministeriums in Gotha vom 9.12.1826 geht dann der geänderte Sachverhalt hervor:

> Nachdem S^e^ Herzogl. Durchlaucht dem Schauspiel-Director Eberwein gnädigst gestattet haben, im Laufe des gegenwärtigen Winters, 4 Monate hindurch auf dem Herzogl. Hoftheater zu Coburg theatralische Vorstellungen geben zu dürfen und denselben zugleich einen baaren monatlichen Zuschuß von 300 fl. rhnh. aus Herzogl. Cammer-Casse zu verwilligen geruhten: so ist gegenwärtig dem gedachten Eberwein, welcher sich mit seiner Schauspiel-Gesellschaft dahier befindet, auf sein Nachsuchen gestattet worden, den mit ihm für das Hoftheater zu Coburg abgeschlossenen Contract, schon hier in Wirksamkeit treten zu lassen, dergestalt, daß derselbe vom 1sten December d. J. an, einen Monat dahier, und die drey andern Monate, vom 1sten Januar 1827 an in Coburg theatralische Vorstellungen geben und nunmehr den von Sr Herzogl. Durchlaucht verwilligten Zuschuß für den Monat December im Betrage von 300 fl. rhnh. schon dahier empfangen soll.[1]

Am 26.12.1826 gab die Eberweinsche Gesellschaft ihre erste Vorstellung in Coburg und spielte dann in der Regel viermal die Woche auf dem Theater im ehemaligen Ballhaus; aus Mitgliedern dieser Truppe sollte in der Folge das Herzogliche Hoftheater zu Coburg und Gotha entstehen. Allerdings hatte auch diese Wandertruppe finanzielle Schwierigkeiten: Im Februar 1827 findet sich bereits ein Schreiben von einem Bürger Coburgs an den Herzog, der 400 fl. Schulden Eberweins einfordern will. An die Stelle des gescheiterten Friedrich Eberwein traten dann der Bruder Carl Bernhardt Eberwein und der Schwager Wilhelm Plieth als Direktoren, die ebenfalls nach einem finanziellen Mißerfolg Ende April die Gesellschaft verließen. Der letzte Brief in den Akten, der die Eberweinsche Truppe betrifft, ist vom 29.4.1827. Dokumente über die Übernahme und Umwandlung der Schauspielgesellschaft in das mit dem 1.6.1827 gegründete Herzogl. Sächsische Hoftheater zu Coburg und Gotha liegen leider nicht mehr vor.

Das Ensemble, das somit ohne Direktor, ohne Gage und Engagement war, versuchte sich dadurch zu erhalten, daß es vom 1. bis 15. Mai neun Benefizvorstellungen gab, deren Erlös jeweils einem Mitglied oder Ehepaar der Truppe zukam.

1 Staatsarchiv Coburg: Min D 4782.

Der Gesellschaft gehörten von Dezember 1826 bis Mai 1827 15 Darsteller und acht Darstellerinnen[2] an, und sie hatte sich fast fünf Monate lang in Coburg aufgehalten - eine erstaunlich lange Zeit für die kleine Stadt Coburg. Zum Vergleich sei die vorhergehende Truppe unter der Direktion Adolf Lübkes erwähnt, die vom 10.2. bis 30.4.1826 - also zweieinhalb Monate lang - Vorstellungen in Coburg gegeben hatte.

Bereits nach kurzen Verhandlungen entschloß sich der Hof, den Großteil der Mitglieder der ehemaligen Eberweinschen Truppe zu übernehmen und mit ihnen das Herzoglich Sächsische Hoftheater zu Coburg und Gotha zu gründen. Der Gründungsvorgang verlief also ähnlich wie bereits 1775, als aus Mitgliedern der Seylerschen Truppe das erste Hoftheater in Gotha gebildet wurde. Der 1. Juni 1827 gilt als Gründungsdatum des neuen Hoftheaters: An diesem Tag traten die Verträge der Schauspieler in Kraft, die alle Jahresverträge[3] und damit zumindest für ein Jahr eine gesicherte Existenz erhielten. Das Personal bestand im Juni 1827 aus fünf Darstellern und sechs Darstellerinnen (darunter drei Ehepaare)[4] und wurde kurze Zeit später um weitere drei Darsteller und zwei Darstellerinnen[5] erweitert. Im Vergleich zu der Eberweinschen Gesellschaft war der Personalbestand somit sogar reduziert worden.

Motive für die Gründung eines Hoftheaters

Es ist an dieser Stelle interessant nachzuvollziehen, warum es schließlich im Jahr 1827 zu der Hoftheatergründung kam. Wenn man sich vor Augen führt, warum der Coburger Herzog im Jahr 1801 ein Hoftheater ablehnte, werden die veränderten Voraussetzungen im Jahr 1827 deutlich. Die beiden Hauptmotive damals waren die notwendigen hohen Subventionen und das geringe Zuschauerpotential in der kleinen Residenzstadt Coburg. Diese beiden Hinderungsgründe waren durch die Vergrößerung des Herzogtums und den Anschluß des Gothaer Gebiets im Jahr 1826 hinfällig geworden. Die Finanzlage des Herzogtums hatte sich durch die Gebietsvergrößerung und durch die reiche neue Residenzstadt Gotha schlagartig verbessert. Aber auch mit einem größeren Publikumskreis konnte im Jahr 1827 gerechnet werden: Zum

[2] Angaben nach: Theater-Journal. Allen hohen Gönnern und Freunden der Schauspielkunst ehrfurchtsvoll gewidmet von Bruno Peterson, Soufleur des herzogl. Hoftheaters. Coburg, im May 1827.
Die hier aufgeführten 23 Darsteller waren aber nicht alle fünf Monate durchgehend bei der Gesellschaft engagiert, so daß die wahre Ensemblegröße immer etwas niedriger lag.

[3] Vgl. den „Etat für die Herzogl. S. Hoftheater-Casse vom 1. Juny 1827 ultimo May 1828". In: Staatsarchiv Coburg: Theater 3235.

[4] Das Personal des Hoftheaters kann also ähnlich wie das der Wandertruppe als großes „Familienunternehmen" charakterisiert werden.

[5] Nach den Listen über die monatlichen Gagenauszahlungen wurden Mitte Juli Herr Toussaint und Herr Schmitt und Anfang September das Ehepaar Hübsch und Frau Koppe hinzu engagiert (Staatsarchiv Coburg: LA A 6573).

einen hatte sich die Einwohnerzahl Coburgs inzwischen auf immerhin 8.000 erhöht, zum anderen ergab sich nun durch die zweite Residenzstadt Gotha, die eine Einwohnerzahl von 12.000 aufwies, die Möglichkeit, eine zweite Stadt zu bespielen. Daß außerdem in diesen Jahren sowohl bei der Bevölkerung als auch am Hof ein gesteigertes Bedürfnis nach Theaterunterhaltung vorlag, zeigt sich bereits an der in den zwanziger Jahren zunehmenden Zahl von Schauspieltruppen, die nach Coburg kamen, sowie an deren zunehmender Verweildauer. Die Eberweinsche Gesellschaft konnte zwar finanziell keinen Gewinn erzielen, brachte es aber trotzdem auf einen fast fünfmonatigen Aufenthalt in Coburg.

Betrachtet man den Etat[6] für die erste Spielzeit des neugegründeten Hoftheaters 1827/28, so stellt man fest, daß nur eine geringfügig höhere finanzielle Belastung für die herzoglichen Kassen im Vergleich zur Unterstützung der Eberweinschen Wandertruppe eingeplant wurde. Der Zuschuß für das Hoftheater wurde im Etat auf 5.246 fl. 28 kr. pro Jahr geschätzt, die Eberweinsche Wandertruppe hatte 300 fl. pro Monat erhalten. Außerdem war mit der Einrichtung und Finanzierung eines eigenen Hoftheaters ein erheblicher Prestigegewinn für ein kleines Herzogtum und eine kleine Residenzstadt wie Coburg verbunden, in denen es sonst keinerlei kulturelle Attraktionen gab. Dem Herzogtum Sachsen-Coburg und Gotha gebührt mit einer Hoftheatergründung im Jahr 1827 sogar eine gewisse Vorreiterfunktion, denn manche Residenzen vergleichbarer Größenordnung (z. B. Meiningen) erhielten erst später eigene Hoftheater.

Es sei nochmals betont, daß die Hoftheatergründung nur durch den Zugewinn der zweiten Residenzstadt Gotha ermöglicht wurde. Aus dieser territorialen Erweiterung ergab sich nicht nur die politische Besonderheit dieses „Doppelherzogtums", sondern auch die theatergeschichtlich einmalige Konstellation eines Hoftheaters mit zwei festen Spielstätten an zwei verschiedenen Orten bzw. Residenzstädten.[7]

Diese besondere Situation trug dazu bei, daß sich das neugegründete Hoftheater gar nicht wesentlich von der vorher vorhandenen Wandertruppe unterschied. Die Wandersituation blieb für das Hoftheater die gleiche, auch die bespielten Orte waren fast identisch. War die Eberweinsche Truppe von Rudolstadt aus nach Gotha und dann Ende Dezember 1826 weiter nach Coburg gezogen, so finden wir das neugegründete Hoftheater in den ersten Monaten seines Bestehens auf der Wanderschaft von Coburg (Juni 1827) nach Bad Liebenstein (Juli/Aug. 1827), dann zurück nach Coburg (Aug.-

6 Staatsarchiv Coburg: Theater 3235.

7 Diese Situation ist nicht gleichzusetzen mit der von Hoftheatern, die gelegentlich Abstecher an andere Orte (z. B. Badeorte) machten, wie u. a. das Weimarer Hoftheater nach Bad Lauchstädt oder auch das Hoftheater zu Coburg und Gotha nach Bad Liebenstein und Rudolstadt in den ersten beiden Spielzeiten des Bestehens.

Nov. 1827), nach Gotha (Dez. 1827-Jan. 1828), nach Coburg (Feb.-Mai 1828), nach Gotha (Juni/Juli 1828), nach Bad Liebenstein (Juli/Aug. 1828), nach Rudolstadt (Aug.-Okt. 1828) und wieder nach Coburg (Okt.-Dez. 1828). Die Wanderaktivität des Hoftheaters übersteigt sogar die der Eberweinschen Truppe, und die Verweildauer an einem Ort ist anfangs selten länger als ein oder zwei Monate.

Somit hatte sich im Grunde wenig mit der Gründung des Hoftheaters aus der Eberweinschen Truppe verändert: Der größte Teil der Darsteller war übernommen worden, und der Personalbestand war sogar reduziert worden. In finanzieller Hinsicht war das Hoftheater mit einem nur geringfügig größeren Etat ausgestattet als die Wandertruppe.

An diesem Beispiel zeigt sich, daß zwischen einer Wandertruppe, die in einer Residenzstadt spielt und vom Hof unterstützt wird, und einem Hoftheater, das mit einem kleinen Etat ausgestattet und auf Wanderschaft geschickt wird, in der Realität kaum ein Unterschied besteht. Die in der theatergeschichtlichen Forschung akzeptierte Verallgemeinerung, daß Wandertruppe und Hoftheater zwei völlig unterschiedliche und strikt voneinander abgegrenzte Theaterformen seien, die in finanzieller, personeller und künstlerischer Hinsicht auf weit voneinander entfernten Niveaustufen liegen, kann hiermit widerlegt werden.

Als letztes ist noch zu untersuchen, inwiefern sich der Spielplan veränderte. Auch hier kann die Kontinuität zwischen Wandertruppe und Hoftheater nachgewiesen werden. Diese Auswertung folgt nun, und sie leitet zum thematischen Schwerpunkt der weiteren Arbeit über - nämlich der Betrachtung des Herzoglichen Hoftheaters zu Coburg und Gotha unter dem leitenden Aspekt der quantitativen Spielplananalyse.

Der Spielplan der Eberweinschen Gesellschaft

Der Spielplan der Eberweinschen Gesellschaft, die vom 26.12.1826 bis 15.5.1827 in Coburg spielte, ist auf Grund der Existenz eines Theaterjournals und einiger Theaterzettel vollständig bekannt. Die Truppe gab während ihres Aufenthaltes in Coburg an 83 Abenden 88 Stücke, die 109 Aufführungen erzielten. Anhand dieser Zahlen zeigt sich sofort, daß kaum ein Stück mehr als eine Aufführung in Coburg erzielen konnte: Der Zwang, dem kleinen Publikum ständig Novitäten zu bieten, ist offensichtlich. Das einzige Stück, das immerhin dreimal gespielt wurde, war das Lustspiel 'Des Königs Befehl' von Carl Töpfer.

Ein Vergleich der Spielplanstruktur der Wandertruppe mit der der ersten Spielzeit des Hoftheaters 1827/28 offenbart viele Gemeinsamkeiten. Bei der Eberweinschen Truppe entfallen 65,14 % der Aufführungen auf das Sprechtheater, dementsprechend 34,86 % auf das Musiktheater (inkl. Ballett). In

der Spielzeit 1827/28 ist dieses Verhältnis fast identisch: 66,18 % Sprechtheateraufführungen stehen 33,82 % Musiktheateraufführungen gegenüber. Der meistgespielte Komponist im Repertoire der Eberweinschen Truppe ist Daniel François Auber, der diese Position nicht nur in der Saison 1827/28 beibehält, sondern sogar bis einschließlich 1835/36 der meistgespielte Komponist einer jeden Spielzeit des Hoftheaters ist. Aber auch bezüglich der einzelnen Werke hatte die Eberweinsche Truppe die meisten Zugstücke der ersten Jahre des Hoftheaters bereits in ihrem Repertoire. Von den vier meistgespielten Werken der Spielzeit 1827/28 ist nur 'Die weiße Dame' von Boieldieu ein in dieser Spielzeit zum ersten Mal gespieltes Stück. Die beiden Opern Aubers 'Maurer und Schlosser' und 'Das Concert am Hofe' sowie Rossinis 'Barbier von Sevilla', der sich im Hoftheaterrepertoire bis 1918 erfolgreich halten sollte, wurden bereits von der Eberweinschen Truppe in Coburg gegeben und dann in den Hoftheaterspielplan übernommen. Hierbei findet sich auch auf den Theaterzetteln kein Hinweis über eine Neueinstudierung oder ähnliches, so daß von einer verhältnismäßig großen Identität der Aufführungen unter Eberwein und unter der Hoftheaterleitung in Hinsicht auf Besetzung, Einrichtung und Dekoration ausgegangen werden kann. Insgesamt wurden von den 88 Stücken, die die Eberweinsche Truppe spielte, nur 22 Stücke niemals im neugegründeten Hoftheater gegeben, d. h. 66 Stücke (=75 %) wurden in den folgenden Jahren wieder aufgeführt, davon allein 35 Stücke bereits in der anschließenden Spielzeit 1827/28. Durch diesen kurzen Vergleich kann die im vorhergehenden Kapitel postulierte Kontinuität zwischen Wandertruppe und Hoftheater nun auch im Bereich des Spielplans eindeutig bestätigt werden.

Einige Randbemerkungen mögen noch illustrieren, daß sich für das Theaterpublikum in Coburg das neugegründete Hoftheater anfangs nur durch den neuen Titel von der Wandertruppe unterschied und die von den lokalen Coburger Theatergeschichten und diversen Festschriften zum 25-, 50-, 75-, 100-, 125- und 150jährigen Bestehen des Hoftheaters gefeierte Hoftheatergründung am 1. Juni 1827 sich damals gar nicht als solch herausragendes Ereignis oder schwerwiegende Veränderung darstellte. Nach einer Probevorstellung am 23. Mai 1827 und dem Inkrafttreten der Engagementsverträge zum 1. Juni 1827 kam es am 10. Juni 1827 zur ersten offiziellen Vorstellung des Hoftheaters. Es wurden das Lustspiel 'Der Kuß nach Sicht' von Hell und die Oper 'Dorfsängerinnen' von Fioravanti gegeben; dies sind keine Novitäten oder zumindest Neueinstudierungen, sondern Stücke, die schon die Eberweinsche Truppe in Coburg gespielt hatte. Auch der Theaterzettel verweist in keiner Form auf die erste Vorstellung des Hoftheaters als besonderes Ereignis, die Aufmachung entspricht genau den Theaterzetteln der Eberweinschen Gesellschaft. Doch am erstaunlichsten ist die Tatsache, daß daraufhin zunächst keine weitere Vorstellung in Coburg folgte. Die nächste

Vorstellung des Hoftheaters erfolgte - nach meinen Kenntnissen - erst am 29. Juli 1827 in Bad Liebenstein, die zweite Vorstellung in Coburg fand am 30. August 1827 statt. Das Bild des Theaters beim Übergang zum Hoftheater blieb auch in vielen äußerlichen Aspekten unverändert bestehen: Genausowenig wie die Gestaltung der Theaterzettel änderte sich die Aufmachung des Theaterjournals, das weiterhin vom von der Wandertruppe übernommenen Souffleur Bruno Peterson herausgegeben wurde, die Abonnementstruktur von jeweils zwölf aufeinanderfolgenden Abonnementabenden wurde ebenso beibehalten wie die Eintrittspreise, die von 9 kr. bis 48 kr. reichten.

Nach so vielen Gemeinsamkeiten zwischen Wandertruppe und Hoftheater soll im folgenden zum einen auf die Unterschiede eingegangen werden, die vor allem im Bereich der Betriebs-, Organisations- und Rechtsstrukturen liegen. Zum anderen soll auch die Entwicklung dieses neuen Hoftheaters nachvollzogen werden, das sich innerhalb weniger Jahre dann doch - vor allem in personeller und finanzieller Hinsicht - erheblich veränderte und vergrößerte.

III.4 Die Hoftheater-Commission und Franz Elsholtz von Blomberg (1827-29)

Die Leitung des Herzoglichen Hoftheaters wurde einer Theater-Commission übertragen, die aus dem Geheimen Rat und Hofmarschall Ferdinand Meyern-Hohenberg und dem Geheimen Kanzleirat Habermann bestand, zu denen am 1. November 1827 der Königl. Preuß. Premier-Lieutenant Franz Elsholtz von Blomberg stieß, der ab 1.1.1828 den Titel eines Intendanten führte. Elsholtz hatte bereits 1822 einen Vorschlag zur „Errichtung eines National-Theaters in Coburg“[1] an Herzog Ernst I. gesandt und damit sein Interesse an einer Theaterleitung bekundet. Er trat in den zwanziger Jahren als Verfasser einiger kleiner Dramen hervor, von denen er auch fünf Stücke während seiner Amtszeit als Intendant in Coburg und Gotha spielen ließ. Er gab jedoch bereits nach anderthalb Jahren die Leitung des Hoftheaters ab. Für Herzog Ernst II. schrieb er später das Libretto zu dessen 1848 in Coburg uraufgeführter Oper 'Tony'.

DIE THEATERGESETZE 1827

Bereits im Sommer 1827 wurden 'Gesetze für das Herzogl. S. Hof-Theater zu Coburg'[2] erlassen, die aus 106 Artikeln bestehen und folgende Bereiche des Theaters reglementieren:

Abschnitt I. Allgemeine Bestimmungen.[3]
Abschnitt II. Von den Rollen und den Proben.[4]
Abschnitt III. Von der wirklichen Vorstellung.[5]
Abschnitt IV. Ordnung in und auf dem Theater.[6]
Abschnitt V. Von den Funktionen des Regisseurs, Inspicienten und Soufleur.[7]
Abschnitt VI. Von den Hülfspersonen.[8]

Besonders auffällig ist die Regelung in Artikel 1 und 2 zur Leitung des Theaters: Im Gegensatz zur Leitung der Wandertruppe durch eine Person,

1 Staatsarchiv Coburg: Min D 4780. Vgl. hierzu Kapitel III.2, S. 36.
2 Diese Theatergesetze erschienen bei L. C. A. Ahl in Coburg. Ein Exemplar ist in dem Staatsarchiv Coburg in der Akte 'Theater 481' enthalten; außerdem sind die Gesetze vollständig abgedruckt bei: Herbert Hirschberg, Geschichte der Herzoglichen Hoftheater zu Coburg und Gotha. Berlin 1910, S. 76-92.
3 Gesetze für das Herzogl. S. Hof-Theater zu Coburg. Coburg 1827, S. 3.
4 Gesetze für das Herzogl. S. Hof-Theater zu Coburg. Coburg 1827, S. 5.
5 Gesetze für das Herzogl. S. Hof-Theater zu Coburg. Coburg 1827, S. 11.
6 Gesetze für das Herzogl. S. Hof-Theater zu Coburg. Coburg 1827, S. 15.
7 Gesetze für das Herzogl. S. Hof-Theater zu Coburg. Coburg 1827, S. 20.
8 Gesetze für das Herzogl. S. Hof-Theater zu Coburg. Coburg 1827, S. 28.

den Direktor, entsteht ein schwerfällig gewordener Theaterapparat, der mittels verschiedener Personen und Instanzen hierarchisch geordnet ist:

> Art. 1. Die Mitglieder des Herzogl. Hoftheaters sind zunächst der Direction desselben, und diese ist wiederum der Herzogl. Hoftheater-Commission untergeordnet. [...]
>
> Art. 2. Die Commission führt die Oberaufsicht über das ganze Theaterwesen; sie bringt alle, einer höhern Entschließung bedürfenden Angelegenheiten bey dem Herzogl. Ministerium zum Vortrag, und vollzieht die hierauf, oder sonst ergehenden höchsten Anordnungen, entweder durch unmittelbares Einschreiten, oder durch Verfügung an die Direction.[9]

Die weiteren Artikel formulieren - vergleichbar mit den zeitgenössischen Theatergesetzen anderer Theater - die Aufgaben und Pflichten der einzelnen Mitglieder und setzen die Höhe der Strafgelder fest, die bei Übertretung der einzelnen Artikel fällig werden. Die Gewährleistung strenger Disziplin auf juristischer Grundlage scheint vordringliches Ziel dieser Gesetze gewesen zu sein. Aber auch Aufschluß über die Proben- und Vorstellungssituation gewinnt man aus den Gesetzen. Wie allgemein zu der Zeit üblich ist auch in Coburg nach Artikel 8 jedes Mitglied verpflichtet, jede ihm zugeteilte Rolle zu übernehmen, obwohl die Darsteller im allgemeinen per Vertrag für ein oder mehrere bestimmte Rollenfächer verpflichtet waren. Die Rollenverteilung obliegt zwar dem Regisseur, doch auch dabei wird die umständliche Hierarchie des Theaterapparats deutlich, da dieser nach Artikel 60 die Rollenverteilung erst schriftlich bei der Direktion einreichen und genehmigen lassen muß. Die Anzahl der Proben pro Stück wird in Artikel 13 geregelt:

> Art. 13. Die Aufführung eines jeden neuen Stücks wird mit 3 Theaterproben vorbereitet, welche in der Regel, und wenn die Direction keine Abänderung anordnet, am Tage vor der Aufführung, Morgens um 9 Uhr und Mittags um 3 Uhr, und am Tage der Aufführung um 9 Uhr Morgens abgehalten werden sollen. Die 3te Probe ist die Generalprobe.[10]

Damit erklärt sich auch die erstaunliche Kapazität des Hoftheaters, an fast jedem Vorstellungsabend ein oder mehrere neue Stücke spielen zu können. In den Anfangsjahren des Hoftheaters wurde höchstens drei- bis viermal die Woche gespielt, so daß meistens ein freier Tag zwischen zwei Vorstellungen war und die Möglichkeit bestand, zwischen den Vorstellungsabenden die erforderlichen drei Proben für ein neues Stück abzuhalten.

9 Gesetze für das Herzogl. S. Hof-Theater zu Coburg. Coburg 1827, S. 3.
10 Gesetze für das Herzogl. S. Hof-Theater zu Coburg. Coburg 1827, S. 7f.

III.5 Einnahmen und Ausgaben - die Spielzeiten 1827/28 bis 1837/38

Ausgaben und Einnahmen vom Publikum pro Spielzeit

Spielzeit[1]	Ausgaben Soll (fl.)[2]	Ausgaben Ist (fl.)	Einnahmen vom Publikum Soll (fl.)	Einnahmen vom Publikum Ist (fl.)	Anteil der vom Publikum gedeckten Ausgaben
1827/28	10.771	15.509	5.525	8.095	52%
1828/29	11.669	25.523	5.985	10.715	42%
1829/30	8.078	16.203	4.143	8.047	50%
1830/31	21.520	24.351	10.000	10.800	44%
1831/32	21.520	23.432	10.000	10.957	47%
1832/33	21.520	28.147	10.000	11.375	40%
1833/34	26.000	26.249	10.000	10.772	41%
1835/36	38.700	43.563	12.000	12.292	28%
1836/37	41.282	45.042	12.000	12.154	27%
1837/38	39.552	47.592	12.000	13.352	28%

Die obige Aufstellung über den Finanzhaushalt des Hoftheaters zu Coburg und Gotha während der Spielzeiten 1827/28 bis 1837/38 zeigt sowohl die Höhe des geplanten Etats (Spalte 2) als auch die tatsächlichen Ausgaben (Spalte 3), da sich hier eine erstaunliche Diskrepanz widerspiegelt. Wie bereits im vorigen Kapitel dargelegt, rechnete der Hof bei der Übernahme der Wandertruppe und deren Umwandlung in ein Hoftheater nur mit geringen Mehrkosten im Vergleich zur bisher gewährten finanziellen Unterstützung für die Eberweinsche oder andere reisende Gesellschaften. In den ersten drei Spielzeiten wurde an dieser optimistischen, sparsamen Konzeption festgehalten: Der Etat wurde jeweils mit rund 10.000 fl. festgelegt, und obwohl die tatsächlichen Ausgaben bereits in der zweiten Spielzeit mehr als doppelt so hoch waren wie geplant, wurde für die dritte Spielzeit eine erneute Senkung der Kosten auf 8.078 fl. angestrebt. War nun einerseits nach dem Etat offensichtlich vorgesehen, das Hoftheater finanziell unter Wandertruppenniveau

1 Die Angaben erfolgen nach den Akten im Staatsarchiv Coburg: Spielzeit 1827/28 (LA A 6573), 1828/29 (LA A 6576), 1829/30 (LA A 6580), 1830/31 (LA A 6585), 1831/32 (LA A 6590), 1832/33 (LA A 6595), 1833/34 (LA A 6600), 1835/36 (LA A 6605) 1836/37 (LA A 6612), 1837/38 (LA A 6617). Die Zahlen für die Spielzeit 1834/35 sind leider nicht vorhanden. Die Spielzeit (im Finanzhaushalt) beginnt jeweils am 1. Juli und dauert bis Ende Juni des folgenden Jahres. Ausnahmen sind die erste Spielzeit 1827/28, die den Zeitraum 1.6.1827 bis 31.5.1828, und die zweite Spielzeit 1828/29, die einen Zeitraum von dreizehn Monaten (1.6.1828 - 30.6.1829) umfaßt.

2 Die Währung bei allen Angaben ist Gulden (=fl.); bei der Höhe der Summen hielt ich es für gerechtfertigt, die Kreuzer (=kr.) wegzulassen.

zu drücken, so wurden andererseits die Mehrausgaben vom Hof genehmigt und getragen.

Der Etat für die vierte Spielzeit (1830/31) zeigt einen sprunghaften Anstieg gegenüber den Etats der ersten drei Spielzeiten (gegenüber der Spielzeit 1829/30 hat er sich mehr als verdoppelt). Dieser Etat liegt damit zum ersten und einzigen Mal höher als die tatsächlichen Ausgaben der vorhergehenden Spielzeit. Hier zeigt sich der Vorsatz, das Hoftheater zu fördern und als kulturellen Bestandteil des Herzogtums zu etablieren. Die Einschätzung der Kosten mit jeweils 21.520 fl. in den drei Spielzeiten 1830/31 bis 1832/33 erweist sich als realistisch, die tatsächlichen Ausgaben liegen nur geringfügig höher. Eine neue Kostenexplosion vollzieht sich in der Spielzeit 1835/36 - mit einem Ausgabenetat von 38.700 fl. und tatsächlichen Ausgaben von 43.563 fl. hat sich das Budget sogar wiederum fast verdoppelt.

Neben die Ausgaben habe ich in die Tabelle die Einnahmen vom Publikum gesetzt - wie die Ausgaben aufgeteilt in Soll (Spalte 4) und Ist (Spalte 5). Es fällt hierbei positiv auf, daß die tatsächlichen Einnahmen die im Etat einkalkulierten in jeder Spielzeit übertrafen und die Besucherzahlen bzw. die Publikumsresonanz somit die Erwartungen überstiegen. Anfangs konnten 52 % der Ausgaben mit den Publikumseinnahmen gedeckt werden (Spalte 6); dies ist für ein Hoftheater eines kleinen Herzogtums ein erstaunlich hoher Prozentsatz, der aber in den folgenden Jahren im Zuge der Kostenexplosion nicht gehalten werden konnte. Insgesamt gesehen nahmen die Einnahmen vom Publikum - wenn auch nicht kontinuierlich - so doch deutlich zu. Damit kann auf einen Anstieg der Zuschauerzahlen pro Vorstellung geschlossen werden, denn der Anstieg der Einnahmen von 8.095 fl. (1827/28) auf 13.352 fl. (1837/38) ist nicht durch eine Erhöhung der Kartenpreise (die Preise blieben von 1827 bis 1840 stabil) und in nur ganz geringem Maße durch eine größere Anzahl von Vorstellungsabenden pro Spielzeit[3] bedingt.

Das Hoftheater erhielt außer den Publikumseinnahmen aus verschiedenenen Kassen des Hofes und des Herzogtums Subventionen, die auch die notwendigen Zuschüsse aufbrachten, wenn das Theater den Etat nicht einhalten konnte. Hier sei als Beispiel der Etat der Spielzeit 1835/36 angegeben:

	Etatssätze	
Einnahme	ständige fl.	temporäre fl.
I., Von dem Publicum	12000	
II., Aus Herrschaftlichen Cassen:		
1., Haupt-Cammer-Casse in Coburg	1 200	
2., Cammer-Haupt-Casse in Gotha	6320	
3., Centraldispositionscasse	13640	5540
Summa	33160	5540[4]

[3] Vgl. die Tabelle auf S. 48.
[4] Staatsarchiv Coburg: LA A 6605.

Mit Ausnahme der Spielzeit 1831/32 kam der größte Teil des Zuschusses immer von der Centraldispositionskasse. Es ist auffällig, daß, obwohl das Hoftheater mehr Vorstellungen in Coburg als in Gotha gab, die Kammerhauptkasse in Gotha in allen Spielzeiten mehr zum gemeinsamen Hoftheater beisteuerte als die Hauptkammerkasse in Coburg.

Im folgenden sei noch eine Auflistung angefügt, die die schon bekannten Angaben über die Ausgaben und die Einnahmen vom Publikum zur Anzahl der Vorstellungsabende pro Spielzeit in Beziehung setzt:

Durchschnittliche Ausgaben und Einnahmen vom Publikum pro Vorstellungsabend

Spielzeit	Vorstellungsabende	Ausgaben Ist (fl.)	durchschnittl. Ausgabe pro Abend (fl.)	Einnahmen vom Publikum Ist (fl.)	durchschnittl. Einnahme pro Abend (fl.)
1827/28	127	15.509	122	8.095	64
1828/29	203	25.523	126	10.715	53
1829/30	148	16.203	109	8.047	54
1830/31	160	24.351	152	10.800	68
1831/32	143	23.432	164	10.957	77
1832/33	136	28.147	207	11.375	84
1833/34	129	26.249	203	10.772	84
1835/36	139	43.563	313	12.292	88
1836/37	147	45.042	306	12.154	83
1837/38	151	47.592	315	13.352	88

Es wird bei der Analyse der Tabelle deutlich, daß sich die enorm gesteigerten Ausgaben innerhalb der ersten zehn Jahre nicht mit einem Anstieg der Vorstellungsabende begründen lassen. Es wäre naheliegend gewesen, aus den Mehrausgaben auf ein Mehr an Vorstellungen, Stücken, Dekorationen und Darstellern zu schließen. Es lassen sich jedoch keine entsprechenden quantitativen Änderungen feststellen.

Die einzige zahlenmäßig erfaßbare Veränderung ist eine Vergrößerung des Ensembles während der ersten sechs Jahre; allerdings läßt sich das enorme Anwachsen der Kosten nicht allein hiermit begründen. Die Ausgaben für Gagen erhöhten sich zwar von 8.632 fl.[5] (1827/28) auf 28.072 fl.[6] (1837/38), dies ist aber kein überproportionaler Anstieg, denn die Gesamtausgaben verdreifachten sich ebenfalls innerhalb der ersten zehn Jahre. Der prozentuale Anteil der Gagen an den Gesamtausgaben schwankt zwischen 50 % (1828/29) und 65 % (1832/33 und 1833/34) und pendelt sich während der letzten drei Spielzeiten (1835/36, 1836/37, 1837/38) auf 60 %, 61 %, 59 % ein.

Es läßt sich nach Aktenstudium der einzelnen Posten des Hoftheateretats feststellen, daß kein Posten einen überproportionalen Kostenanstieg auf-

5 Staatsarchiv Coburg: LA A 6573.
6 Staatsarchiv Coburg: LA A 6617.

weist. Sowohl die Gagen als auch die Unkosten bei den Vorstellungen, die Ausgaben für Garderobe, Bibliothek, Musikalien, Reisekosten, Gastrollen u. ä. stiegen in ähnlichem Maße.

Die erheblich gesteigerte Finanzierung und Subventionierung des Hoftheaters geschahen also nicht aus einem Sachzwang auf einem Gebiet des Theaters heraus, sondern demonstrieren den Wunsch des Hofes, ein in allen Bereichen gut ausgestattetes und niveauvolles Hoftheater zu besitzen. Es läßt sich heute nicht mehr nachweisen, aber doch hoffen, daß sich damit eine - wenn nicht quantitative - doch qualitative Änderung und Verbesserung dieses Theaters auf dem Weg von einer Wandertruppe in ständigen Geldnöten zum repräsentativen Hoftheater bemerkbar machte.

In der letzten Spalte der Tabelle ist die durchschnittliche Abendeinnahme der jeweiligen Spielzeit angegeben. Hiermit kann - wie bereits angedeutet - der Anstieg der Abendeinnahmen und damit der Zuschauerzahlen demonstriert werden. Diese Angaben über die durchschnittlichen Abendeinnahmen werde ich im folgenden mit auffälligen Vorstellungseinnahmen der einzelnen Spielzeiten kontrastieren. Eine Auflistung der Stücke, die die höchsten oder niedrigsten Einnahmen an der Kasse erzielten, soll zu einem detaillierteren Bild des neuen Hoftheaters beitragen und zum Bereich der Spielplananalyse überleiten.

Die Spielzeit 1827/28

Die Einnahmen vom Publikum in der Spielzeit 1827/28 beliefen sich auf 8.095 fl. 6 kr. Davon wurden 4.173 fl. 47 kr. in Coburg, 3.365 fl. 13 kr. in Gotha und 556 fl. 6 kr. in Bad Liebenstein eingenommen.[7] Errechnet man die durchschnittliche Abendeinnahme pro Ort, so ergibt sich ein bemerkenswertes Einnahmegefälle: In Gotha erreichten die Einnahmen pro Abend im Durchschnitt 112 fl., in Bad Liebenstein 70 fl. und in Coburg nur 47 fl.[8]

Betrachtet man nun die einzelnen Einnahmen an der Abendkasse pro Vorstellung, so wurde die höchste Einnahme einer Abonnementvorstellung am 9.9.1827 in Coburg erzielt: Allein der Kassenverkauf für das Lustspiel 'Pommersche Intriguen'/Lebrun erbrachte 132 fl. 36 kr.; die anteilige Abonnementeinnahme ist in diese Angabe noch nicht einbezogen (leider ist die Höhe dieser Abonnementeinnahme nicht bekannt). Dieser Kassenerfolg erklärt sich sicherlich u. a. daher, daß das Hoftheater nach der Eröffnungsvorstellung am 10. Juni erst nach über zwei Monaten, am 30. August 1827, wieder in Coburg spielte und bei den ersten Vorstellungen die Anziehungskraft des Neuen ausübte, die jedoch bald nachließ. Ab November 1827

[7] Diese und alle folgenden Angaben zur Spielzeit 1827/28 nach: Staatsarchiv Coburg: LA A 6573.

[8] Errechnet nach den Angaben der von mir erstellten Datenbank, die für diesen Zeitraum 30 Vorstellungsabende in Gotha, acht in Bad Liebenstein und 89 Abende in Coburg aufweist.

finden sich vermehrt Vorstellungen mit extrem niedrigen Kasseneinnahmen. Die niedrigsten Abendeinnahmen der gesamten Spielzeit mit unter 10 fl. sind alle in Coburg zu verzeichnen: am 6.11.1827 'Der leichtsinnige Lügner'/ Schmidt, am 13.11.1827 'Der Freimaurer'/Kotzebue und 'Das Geheimnis'/ Solié, am 12.2.1828 'Der Amerikaner'/Vogel und am 13.3.1828 'Sappho'/ Grillparzer.

Es stellt sich nun die Frage: Haben außergewöhnliche Kasseneinnahmen die Spielplangestaltung beeinflußt? Sind also zum einen die Stücke mit den höchsten Einnahmen bald wieder oder besonders oft auf den Spielplan gesetzt worden, und sind zum anderen die Stücke mit den niedrigsten Einnahmen nie wieder oder selten gespielt worden?

Dieser Frage soll nur mit Hilfe einiger Beispiele nachgegangen werden, zuerst anhand der schon erwähnten Stücke der Spielzeit 1827/28. Dabei fällt bereits auf, daß sowohl 'Pommersche Intriguen' als auch 'Der leichtsinnige Lügner' - also Stücke mit extrem unterschiedlichen Kasseneinnahmen - bei dem sich anschließenden Aufenthalt in Gotha je einmal und dann beide nochmals (und zum letzten Mal überhaupt) in Coburg im April 1829 gespielt wurden. Diese beiden Stücke haben also eine identische Gesamtaufführungszahl und einen fast identischen Verlauf ihrer kurzen Aufführungsgeschichte. 'Der Freimaurer' wurde zwar nicht anschließend in Gotha gespielt, aber bereits am 23.10.1828 in Coburg wiederholt und avancierte mit zehn Aufführungen unter Herzog Ernst I. sogar zum meistgespielten Stück Kotzebues - eine Entwicklung, die nach dem mangelnden Interesse bei der ersten Aufführung sehr überrascht. Auch 'Der Amerikaner' wurde trotz der geringen Kasseneinnahmen in Coburg wiederholt, allerdings erst am 21.9.1830. 'Sappho' wurde dagegen erst im Jahr 1860 wieder am Hoftheater gespielt, das Stück war jedoch vor dem erwähnten Abend in Coburg (13.3.1828) bereits einmal in Gotha (24.1.1828)[9] gespielt worden. Damit zeigt sich, daß in vielen Fällen - weitere Beispiele der folgenden Spielzeiten bestätigen dies - kein direkter Zusammenhang zwischen Kasseneinnahmen und Anzahl der Wiederholungen besteht.

DIE SPIELZEITEN 1828/29 BIS 1837/38

Es wurden in jeder Spielzeit mehr Vorstellungen in Coburg als in Gotha gegeben. Während in Gotha ab Spielzeit 1830/31 konstant ca. 60 Vorstellungsabende stattfanden, pendelte diese Zahl in Coburg zwischen 105 Abenden in der Spielzeit 1830/31 und 68 Abenden 1833/34. Die durchschnittliche Abendeinnahme lag weiterhin in jeder Spielzeit in Gotha wesentlich höher als in Coburg, sogar die absoluten Einnahmezahlen in Gotha übertrafen

[9] Hier zeigt sich eine Übereinstimmung zwischen den beiden Residenzstädten, auch in Gotha erzielte 'Sappho' nur die zweitniedrigste Einnahme der Spielzeit.

bereits ab Spielzeit 1828/29 die Einnahmen in Coburg trotz der geringeren Zahl an Spielabenden.[10]

Es seien nun die Abonnementabende[11] einer jeden Spielzeit aufgeführt, an denen die höchste Einnahme an der Tageskasse erzielt wurde:

Abonnementvorstellungen mit den höchsten Tageskasseneinnahmen

Spielzeit[12]	Ort, Datum	Stück / Autor	Einnahme
1828/29:	Gotha, 18.2.1829	Der Freischütz / Weber	133 fl. 25 kr.
1829/30:	Gotha, 21.2.1830	Maurer und Schlosser / Auber	102 fl. 53 kr.
1830/31:	Gotha, 26.12.1830	Fiesko / Lübke	114 fl. 55 kr.
1831/32:	Gotha, 20.1.1832	Joko / Ballett, Der Degen / Raupach[13]	154 fl. 44 kr.
1832/33:	Gotha, 10.4.1833	Eckensteher Nante / Beckmann, Rataplan / Pillwitz, Florio / Ballett	129 fl. 49 kr.
1833/34:	Gotha, 2.3.1834	Der Freischütz / Weber	112 fl. 47 kr.
1835/36:	Coburg, 16.9.1835	Der Glöckner von Notre-Dame / Birch-Pfeiffer	120 fl. 18 kr.
1836/37:	Gotha, 8.1.1837	Der Freischütz / Weber	104 fl. 03 kr.
1837/38:	Gotha, 26.3.1838	Die Jungfrau von Orleans / Schiller	119 fl. 06 kr.

In den aufgelisteten neun Spielzeiten wurde achtmal die höchste Tageskasseneinnahme in Gotha erzielt, aber nur einmal in Coburg - nämlich bei der Erstaufführung von 'Der Glöckner von Notre-Dame'. Neue Stücke von Birch-Pfeiffer erzielten meist sehr hohe Einnahmen, ansonsten waren es aber vor allem Opernabende, bei denen der Einzelkartenverkauf sehr hoch war. Nur in einigen Fällen korrespondieren hohe Abendeinnahmen mit anschließenden Aufführungsserien. Hier sind an erster Stelle die Opern 'Der Freischütz' und 'Maurer und Schlosser' zu nennen, die nach den Kassenerfolgen in den ersten Spielzeiten zu den meistgespielten Stücken unter Herzog Ernst I. (1827-44) avancierten. Zwei besonders krasse Beispiele, bei denen hohe Einnahmen nicht zu Aufführungswiederholungen führten, finden sich in der Spielzeit 1830/31: Die Oper 'Fiesko'/Lübke, die in der betreffenden Spielzeit mit 114 fl. 55 kr. die höchste Kasseneinnahme erzielte, sowie die Oper 'Der Hausirer'/Onslow (mit 90 fl. 38 kr. am 5.12.1830 ebenfalls eine

10 Spielzeit 1828/29: Einnahmen in Gotha 4.889 fl. 25 kr. bei 68 Abenden, Einnahmen in Coburg 3.462 fl. 7 kr. bei 76 Abenden. Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: LA A 6576.

11 Bei dieser Auflistung habe ich nur Abonnementabende berücksichtigt. In der Spielzeit 1833/34 erzielte z. B. 'Hinko'/Birch-Pfeiffer bei der Erstaufführung in Gotha (31.03.1834) mit 222 fl. 38 kr. die höchste Abendeinnahme insgesamt - dies scheint mir aber nicht vergleichbar mit den anderen Angaben, da es eine Vorstellung ohne Abonnement war.

12 Die Angaben in der Tabelle und im folgenden Text erfolgen nach den Akten im Staatsarchiv Coburg: Spielzeit 1828/29 (LA A 6576), Spielzeit 1829/30 (LA A 6580), Spielzeit 1830/31 (LA A 6586), Spielzeit 1831/32 (LA A 6592), Spielzeit 1832/33 (LA A 6595), Spielzeit 1833/34 (LA A 6602), Spielzeit 1835/36 (LA A 6608), Spielzeit 1836/37 (LA A 6614), Spielzeit 1837/38 (LA A 6619).

13 Bei diesem Abend handelt es sich um ein Gastspiel der Brüsseler Hof-Ballett-Tänzer, diese erzielten bereits an vier vorhergehenden Abenden bei aufgehobenem Abonnement Einnahmen zwischen 189 fl. 19 kr. und 251 fl. 35 kr.

sehr hohe Einnahme) wurden beide nach diesen Vorstellungsabenden nie wieder aufgeführt.

Bei der Betrachtung der verschiedenen Kasseneinnahmen stellt sich auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen Abonnementeinnahmen und Abendkasse sowie nach der tatsächlichen Besucherzahl pro Abend. Die Besucherzahl kann leider nicht immer aus den vorhandenen Akten ermittelt werden, da meistens nur die Höhe der Abonnementeinnahmen angegeben ist, aber nicht die Zahl der verkauften Abonnements. Standen z. B. in der Spielzeit 1833/34 noch Einnahmen von 5.942 fl. 7 kr. an der Tageskasse Einnahmen von 4.830 fl. 33 kr. im Abonnement[14] gegenüber, so änderte sich das Verhältnis ab Spielzeit 1835/36 zugunsten der Bevorzugung des Abonnements: 5.832 fl. 21 kr. wurden an der Kasse und 6.460 fl. 28 kr. im Abonnement (davon 4.801 fl. 19 kr. in Gotha)[15] eingenommen. Dieses Verhältnis sollte in der Folgezeit so bleiben, das Hoftheater erzielte seine Einnahmen hauptsächlich durch das Abonnement und in Gotha.

Um aber zumindest eine ungefähre Vorstellung von der Zuschauerzahl und der Publikumsstruktur zu bekommen, seien noch ein paar Zahlen aus der Spielzeit 1837/38 angeführt. In dieser Spielzeit war die Einnahme durch das Abonnement höher als durch den Verkauf der Tageskarten. Wenn man bedenkt, daß im Abonnement im Vergleich zur Einzelkarte der Preis für eine Vorstellung natürlich geringer ist, ergibt sich die Folgerung, daß die Zahl der Abonnenten wesentlich größer war als die der Zuschauer, die ihre Karten an der Kasse kauften. Als Beispiel sei die Vorstellung 'Lestocq'/Auber am 24.9.1837 in Coburg gewählt, die mit 22 fl. 30 kr. an der Tageskasse eine mittlere bis gute Einnahme erzielte.

Kartenverkauf - 'Lestocq', Coburg 24.9.1837

Anzahl[16]	Platz	Preis	fl.	kr.
1	Erster Rang	à 48 kr.	-	48
6	Erster Rang	à 24 kr.	2	24
2	Parquet	à 36 kr.	1	12
22	Parterre	à 24 kr.	8	48
9	Gallerie	à 12 kr.	1	48
44	Gallerie	à 9 kr.	6	36
3	Von Kindern	à 9 kr.	-	27
3	Gymnasiasten	à 9 kr.	-	27
90			22	30

Die Kartenverteilung ergibt auch bei den anderen Vorstellungen ein ähnliches Bild, die meisten Karten wurden fast immer für die billigsten Plätze auf der Galerie verkauft. Die Vorstellung von 'Lestocq' fand im V. Abonnement

14 Angaben zur Spielzeit 1833/34 nach: Staatsarchiv Coburg: LA A 6600.
15 Angaben zur Spielzeit 1835/36 nach: Staatsarchiv Coburg: LA A 6605.
16 Nach: Staatsarchiv Coburg: LA A 6620.

statt, das 113 Zuschauer[17] abonniert hatten. Für diese Vorstellung waren also insgesamt 203 Karten ausgegeben worden. Da es sich hierbei um einen Abend mit einer mittleren Einnahme handelte, ist die Zahl der Zuschauer pro Abend bei einer durchschnittlich besuchten Vorstellung in Coburg auf ca. 200 zu schätzen. Die höchste Einnahme in Coburg 1837/38 erzielte 'Das eherne Pferd'/Auber bei der Erstaufführung am 17.9.1837 mit 114 fl. 9 kr. Es wurden 393 Tageskarten verkauft, hinzu kommen 89 Abonnements[18]. Selbst an diesem Abend mit der höchsten Kasseneinnahme war das Coburger Theater mit 482 verkauften Karten also nicht ausverkauft.[19]

Zum Abschluß möchte ich noch vergleichbare Zahlen für Gotha vorstellen. Die Spielzeit 1837/38 begann am 1.1.1838 in Gotha. Das erste Abonnement[20] brachte Einnahmen von 1.102 fl. 54 kr., das zweite 1.106 fl. 47 kr., so daß die Zahl der Abonnenten in Gotha wohl relativ konstant war. Die Einnahmen durch das Abonnement waren in Gotha wesentlich höher als in Coburg. Bei diesem zweiten Abonnement, in dem am 4.2.1838 'Lestocq' gespielt wurde, ergibt sich umgerechnet eine anteilige Abonnementeinnahme von 92 fl. pro Abend. Der Einzelkartenverkauf von 'Lestocq' stellt sich folgendermaßen dar:

Kartenverkauf - 'Lestocq', Gotha 4.2.1838

Anzahl[21]	Platz	Preis	Thaler	gl	dl
-	Erster Rang	à 12 gl	-		
28	Erster Rang	à 8 gl	9	8	
-	Zweiter Rang	à 8 gl	-		
-	Zweiter Rang	à 6 gl	-		
-	Gallerie	à 4 gl	-		
-	Mittelloge	à 8 gl	-		
1	Mittelloge	à 6 gl	-	6	
9	Mittelloge	à 4 gl	1	12	
1	Parquet	à 10 gl	-	10	
14	Erstes Parterre	à 6 gl	3	12	
31	Zweites Parterre	à 2 gl 10 dl	3	15	10
-	Kinderbillets		-		
4	Zweiter Rang	à 4 gl	-	16	
88			19	7	10
			(= 32 fl. 44 kr.)		

In Gotha wurden ebenfalls für die billigsten Plätze (2. Parterre) die meisten Karten verkauft. Die hier gewählte Vorstellung 'Lestocq' erzielte mit 32 fl. 44 kr. in Gotha eine höhere Einnahme als in Coburg mit 22 fl. 30 kr., aber im

17 Angabe nach: Staatsarchiv Coburg: LA A 6620.
18 Ebd.
19 Das Coburger Ballhaus konnte 650 Zuschauer fassen. Trotzdem wurde im Jahr 1837 mit dem Bau eines neuen, größeren Theaters in Coburg begonnen. Vgl. hierzu Kapitel III.8.
20 Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: LA A 6620.
21 Ebd.

Vergleich zu anderen Vorstellungen in Gotha war dies sogar noch eine der niedrigsten Summen. Selbst wenn man einberechnet, daß die Kartenpreise in Gotha geringfügig höher lagen, so ergibt sich doch aus der durchschnittlich höher liegenden Tageskasseneinnahme und der wesentlich höher liegenden Abonnementeinnahme[22], daß in Gotha bedeutend mehr Zuschauer das Hoftheater besuchten. Ich würde in Gotha die Zuschauerzahlen im Durchschnitt auf 300 bis 400 schätzen, d. h. das kleine Schloßtheater in Gotha war im Gegensatz zu dem Coburger Theater bei gut besuchten Vorstellungen fast ausverkauft. Zu der Abonnementvorstellung mit der höchsten Tageskasseneinnahme in Gotha 1838 ('Die Jungfrau von Orleans'/Schiller am 26.3.1838) wurden sogar 338 Tageskarten und 217 Abonnements ausgegeben, zu der Vorstellung bei aufgehobenem Abonnement mit den höchsten Einnahmen ('St!'/Herrmann und anschließend „athletische und gymnastische Uebungen" der „Beduinen-Gesellschaft von dem Volksstamme der Setfas"[23] am 21.3.1838) wurden 520 Karten verkauft.

[22] 92 fl. pro Abend (Abonnement I und II) in Gotha 1838 gegenüber 24 fl. (Abonnement V) oder 33 fl. (Abonnement VI) in Coburg 1837. Errechnet nach den Angaben in: Staatsarchiv Coburg: LA A 6620.

[23] Ankündigung auf dem Theaterzettel vom 21.3.1838.

III.6 Die erste Spielzeit des Hoftheaters 1827/28 - eine analytische Beschreibung

1. Vorstellungen in Coburg, Gotha und Bad Liebenstein

Nach einer sogenannten Probevorstellung am 23. Mai 1827 wurde das Herzogliche Hoftheater zu Coburg und Gotha am Sonntag, dem 10. Juni 1827, mit dem einaktigen Lustspiel 'Der Kuß nach Sicht' nach dem Französischen von Hell und der komischen Oper 'Die Dorfsängerinnen' von Fioravanti eröffnet. Die Vorstellung dauerte laut Theaterzettel von 7 bis 10 Uhr abends und fand auf dem Theater im ehemaligen Ballhaus in Coburg statt. Die nächste Vorstellung, für die sich Belege finden, war am Sonntag, dem 29. Juli 1827, in Bad Liebenstein - 'Don Juan'/Mozart wurde dort zur Eröffnung gespielt. Es folgten noch weitere sieben Vorstellungsabende in dem Badeort, wo sich zu diesem Zeitpunkt neben Herzog Ernst I. und seinem Hofstaat auch der Herzog von Meiningen aufhielt, der für diese Vorstellungen einen Betrag von 520 fl.[1] beisteuerte. In Bad Liebenstein wurden vor dem größtenteils adligen Publikum an fünf der acht Abende Opern gegeben, an zwei Abenden ein Lustspiel gemeinsam mit einer Oper. Nur ein Abend war dem Sprechtheater allein gewidmet, gespielt wurde 'Die bezähmte Widerspenstige' nach Shakespeare in der Bearbeitung von Deinhardtstein. Nach der letzten Vorstellung in Bad Liebenstein am 12. August 1827 reiste das Hoftheaterensemble wieder nach Coburg und eröffnete dort die Herbstsaison am 30. August 1827 mit 'Don Juan' - derselben Oper wie in Bad Liebenstein und damit auch dem ersten Werk, das in der noch kurzen Geschichte des Hoftheaters eine Wiederholung erfuhr.

Im September 1827 wurde in Coburg nur zweimal pro Woche gespielt. Ab Mitte Oktober nahmen die Aufführungen zu, von nun an gab es mindestens an drei Abenden in der Woche Theateraufführungen, nämlich dienstags, donnerstags und sonntags, manchmal auch noch samstags. Ende November des Jahres erfolgte die Übersiedelung des Theaters nach Gotha. Am Sonntag, dem 2. Dezember 1827, fand die erste Vorstellung des Hoftheaters in dem dortigen Schloßtheater statt; auch hier wurde die Saison mit einer Oper und wiederum an einem Sonntag eröffnet: 'Johann von Paris'/ Boieldieu stand auf dem Programm. Vom 3. Februar bis zum 27. Mai weilte das Theater erneut in Coburg und spielte meist dreimal pro Woche, und zwar wie im Herbst 1827 dienstags, donnerstags und sonntags. Vom 1. Juni

[1] Staatsarchiv Coburg: LA A 6573.

bis 21. Juli 1828 gab das Hoftheaterensemble wieder dreimal pro Woche Vorstellungen in Gotha.

Mit diesem Datum habe ich das Ende der ersten Spielzeit gesetzt.[2] Eine deutliche Zäsur bzw. Einteilung in verschiedene Spielzeiten ist im damaligen Spielzeitenschema noch nicht erkennbar, da es keine Theaterferien gab. Ab Ende Juli 1828 folgte jedoch ein zweiter Aufenthalt des Theaters in Bad Liebenstein, den ich der zweiten Spielzeit des Hoftheaters zurechne.

Somit wurden in der ersten Spielzeit insgesamt 151 Vorstellungsabende gegeben: acht in Bad Liebenstein, 54 in Gotha und 89 in Coburg. 48mal wurde an einem Sonntag gespielt, der damit der bevorzugte Spieltag war. Von den 151 Abenden wurde an 102 Abenden ein (abendfüllendes) Stück gespielt, dagegen wurden an den restlichen 49 Abenden, also fast jeden dritten Abend, mehrere Stücke kombiniert. Bei diesen 49 Abenden handelt es sich 20mal um eine Kombination von Stücken aus dem Sprechtheater- und dem Musiktheaterbereich (inkl. Ballett), 28mal um eine Kombination von verschiedenen Dramen und nur einmal um einen Abend mit einer Oper und einem Ballett zum Abschluß. Obwohl durchaus mehrere ein- oder zweiaktige Opern, die allein nicht abendfüllend waren, Bestandteil des Repertoires waren, wurden diese niemals miteinander zu einem Opernabend zusammengestellt. Der Anteil der Musiktheateraufführungen ist insgesamt gesehen gering: 49 reine Musiktheaterabende stehen 82 Sprechtheaterabenden (mit einem oder mehreren Dramen) gegenüber. Die verbleibenden 20 Abende sind sogenannte gemischte Abende, an denen Werke aus beiden Sparten gespielt wurden.

Bereits mit der dritten Vorstellung in Coburg wurde ein erstes Abonnement auf zwölf Vorstellungen eröffnet. Weitere Abonnementzyklen sowohl in Coburg als auch in Gotha folgten. Von den 151 Abenden fehlen mir zu 18 Abenden (darunter den acht Abenden in Bad Liebenstein) jegliche Angaben über Abonnements oder ähnliches. Von den verbleibenden 133 Abenden fanden 98 innerhalb eines Abonnements statt, 16mal ist kein Abonnement vorhanden, dreimal verzeichnet der Theaterzettel die Angabe „aufgehobenes Abonnement", zweimal „aufgehobenes Abonnement, zum Besten der Armen" und 14mal „aufgehobenes Abonnement, zum Vortheil des Unterzeichneten", worauf dann der Name des Darstellers folgt, der zu dieser Vorstellung einlädt und dem der Erlös zukommt.

Diese Benefizvorstellungen waren vielen der engagierten Darsteller vertraglich[3] zugesichert worden und verschafften ihnen ein Zusatzeinkommen,

[2] Diese Spielzeiteinteilung ist somit nicht identisch mit der des Finanzhaushaltes, die im vorigen Kapitel benutzt wurde.

[3] Z. B. in einem Vertrag vom 1. Juni 1827: „Die Herzogl. Hoftheater-Intendanz engagirt den Schauspieler H. Conrad Döbbelin und dessen Schwägerin Auguste Lange [...] und bewilligt beiden in dem bevorstehenden Winterhalbjahre noch zwei Benefiz Vorstellungen."

das zum Teil von der Leistung und Beliebtheit des einzelnen Künstlers abhing, denn je mehr Zuschauer ein Künstler zu seinem Benefiz anziehen konnte, desto größer war die Einnahme. Die enorme Zahl von 14 Benefizvorstellungen in einer Spielzeit (in der zweiten Spielzeit waren es zwölf) schien allerdings eine große Belastung für den Spielbetrieb gewesen zu sein, so daß mit der dritten Spielzeit die Benefize gemeinsam mit den bisher zusätzlich gezahlten Diäten in eine Gehaltszulage umgewandelt wurden.[4]

Interessant erscheint die Wahl der Stücke, die von den Darstellern - nach Genehmigung durch die Theaterleitung - als Benefize gegeben wurden. Die meisten Stücke waren Novitäten am Hoftheater und versprachen somit eine besondere Attraktivität und eine gute Einnahme. Die beiden Tragödien 'Maria Stuart'/Schiller und 'König Lear'/Shakespeare[5] fallen aus dem Rahmen des sonst hauptsächlich durch Lustspiele geprägten Spielplans und verdanken ihr erstes Erscheinen auf dem Hoftheater wohl nur ihrer Wahl als Benefizstücke. Auch 'Das Käthchen von Heilbronn'/Kleist in der Holbeinschen Bearbeitung wurde erstmals als Benefiz gespielt und konnte sich danach jahrelang im Repertoire halten. Doch bei der Wahl der Stücke zeigen sich auch andere Kriterien, die im wesentlichen durch das Rollenfach und das spezifische Können des Begünstigten bestimmt sind. Die für das Fach der Heldinnen und Liebhaberinnen und außerdem als Tänzerin engagierte Auguste Lange wählte für ihren Benefizabend ein Lustspiel und Ballett, die erste Sängerin Madame Posch wählte die Opernnovität 'Die Vestalin'/Spontini. Die Darsteller bereicherten also durch ihre Auswahl der Werke das Repertoire und wirkten jenseits gängiger Lustspiele und bereits erprobter Erfolgsstücke innovativ auf den Spielplan ein.

Neben den engagierten bekamen auch vier der gastierenden Darsteller eine Benefizvorstellung zugesprochen. Diese erhielten dann - wie in der Ausgabenrechnung für Gastrollen 1827/28 ersichtlich - kein weiteres Honorar. Diese Praxis, Gastrollen durch Benefizvorstellungen zu vergüten, war in späteren Jahren in Coburg und Gotha im Gegensatz zu anderen Theatern nicht mehr üblich.

2. STÜCKE

Die erste Spielzeit des Hoftheaters ist gekennzeichnet durch ein sehr großes Repertoire: Es wurden insgesamt 118 verschiedene Stücke gegeben. Von

(Staatsarchiv Coburg: Theater 580).

4 Staatsarchiv Coburg: LA A 6580. So wurde das Gehalt von Conrad Döbbelin und Auguste Lange zur Spielzeit 1829/30 von 1.400 fl. auf 1.700 fl. angehoben gegen Wegfall der beiden Benefize pro Spielzeit. Von 1835 bis 1875 gab es aber wieder regelmäßig Benefizvorstellungen am Hoftheater.

5 'König Lear' erlebte noch eine Wiederholung in dieser Spielzeit, und zwar mit dem bekannten Schauspieler Eßlair, der den Lear als Gastrolle gab. Danach wurde das Stück erst 1903 wieder gespielt.

diesen 118 Stücken waren bereits 35 von der Eberweinschen Truppe in Coburg oder Gotha aufgeführt worden, so daß sich auch hier die in Kapitel III.3 postulierte Kontinuität zwischen der Eberweinschen Gesellschaft und dem Hoftheater zeigt. Die dann verbleibende Anzahl von 83 Novitäten innerhalb einer Spielzeit ist immer noch erstaunlich hoch. Vor allem muß man bedenken, daß auf Grund der kleinen Ensemblegröße und der damals üblichen Doppelbeschäftigung der einzelnen Darsteller in Schauspiel, Oper oder Ballett die meisten Darsteller in fast jedem Stück beschäftigt waren. Diese große Anzahl von Rollen und Stücken ließ sich nur bewältigen, weil es sich bei 43 der 118 Stücke um kurze Einakter handelte und die Zahl der Proben pro Stück laut Theatergesetz auf drei beschränkt war.

Setzt man die 118 Stücke zu den 207 Aufführungen der Spielzeit in Beziehung, so ist zu erkennen, daß der Arbeitsaufwand zur Einstudierung einer Novität bei den meisten Werken nur für eine oder zwei Aufführungen erfolgte, denn nur wenige Ausnahmestücke wurden innerhalb einer Spielzeit mehrmals wiederholt. Von den 118 Stücken erzielten:

1 Aufführung	66 Stücke	(=55,93 % aller Stücke)
2 Aufführungen	34 Stücke	(=28,81 % aller Stücke)
3 Aufführungen	9 Stücke	
4 Aufführungen	5 Stücke	
5 Aufführungen	1 Stück	
6 Aufführungen	2 Stücke	
9 Aufführungen	1 Stück	

Doch neben der großen Zahl der Stücke, die nur ein- oder zweimal gespielt wurden, gab es einige besonders erfolgreiche Werke - insofern hohe Aufführungszahlen mit Erfolg gleichzusetzen sind. Die meistgespielten Titel seien im folgenden erwähnt, um einen kleinen Einblick in das Repertoire dieser Spielzeit zu gewähren:

Stück / Autor (Gattung)	Aufführungen
Maurer und Schlosser / Auber (kom. Oper)	9
Die weiße Dame / Boieldieu (kom. Oper)	6
Der Barbier von Sevilla / Rossini (kom. Oper)	6
Das Concert am Hofe / Auber (kom. Oper)	5
Johann von Paris / Boieldieu (kom. Oper)	4
Je toller, je besser / Méhul (kom. Oper)	4
Der ländliche Morgen / (Ballett)	4
Sieben Mädchen in Uniform / Angely (Posse)	4
Komm her! / Elsholtz (Lustspiel)	4

Die meistgespielten Werke haben einige gemeinsame Merkmale: An vorderster Stelle finden sich nur Opern (komische Opern), die von zeitgenössischen Komponisten stammen - mit Ausnahme von Rossini sind hier an führender Position nur französische Komponisten[6] vertreten. Von den vier

[6] Auch bei der Zahl aller gespielten Opern im Verlauf der Spielzeit dominierte die französische

Opern, die die höchsten Aufführungszahlen erreichten, war nur 'Die weiße Dame' eine Novität, die anderen drei Opern waren bereits von der Eberweinschen Truppe gespielt worden. Damit erweist sich, daß nicht allein der Reiz des Neuen die Zuschauer ins Theater lockte. So wurde auch die Oper 'Maurer und Schlosser'[7] nach der Aufführung am 30.9.1827 in Coburg bereits zwei Wochen später am selben Ort wiederholt, und zwar noch innerhalb desselben Abonnements, d. h. größtenteils vor denselben Zuschauern.

Dramen konnten höchstens vier Aufführungen in der Saison 1827/28 erzielen, ähnlich wie bei den Opern lassen sich diese Werke vor allem der leichteren Unterhaltung, dem Lustspielbereich zuordnen.

3. Autoren

Die 118 Stücke verteilen sich auf 63 verschiedene Autoren. Mit besonders vielen Werken sind Kotzebue (8), Lebrun (6) und Schiller (6)vertreten. Doch konnten diese Autoren trotz der Vielzahl der Werke nicht die höchsten Aufführungszahlen erreichen. Hier finden sich wieder die beiden französischen Komponisten an erster Stelle, die auch die Liste der meistgespielten Opern anführten.

Die meistgespielten Autoren der Spielzeit 1827/28

Auber	15 Aufführungen	(mit 3 Stücken)
Boieldieu	12 Aufführungen	(mit 3 Stücken)
Lebrun	11 Aufführungen	(mit 6 Stücken)
Kotzebue	10 Aufführungen	(mit 8 Stücken)
Rossini	8 Aufführungen	(mit 3 Stücken)
Elsholtz	7 Aufführungen	(mit 3 Stücken)
Iffland	7 Aufführungen	(mit 4 Stücken)
Schiller	7 Aufführungen	(mit 6 Stücken)

Unter den meistgespielten Dramatikern sind mit Kotzebue und Iffland zwei Autoren vertreten, die bereits seit Ende des 18. Jahrhunderts die Spielpläne sämtlicher deutscher Bühnen dominierten. Demgegenüber dürfte die Präsenz Elsholtz' als Dramatiker auf dem Spielplan sicherlich eher durch seinen Einfluß als Intendant des Hoftheaters und das Interesse des Publikums an seiner Person begründet sein. Die hohe Anzahl von sechs Werken Schillers ist ein auffälliges Merkmal dieser Spielzeit und der kurzen Intendanz Elsholtz' - in den folgenden Jahren wurde Schiller deutlich weniger gespielt, denn der Spielplan war geprägt durch die sogenannte Tagesproduktion Kotzebues und

Oper. 14 französische Opern wurden 40mal gespielt, während dagegen die acht deutschen Opern nur auf elf Aufführungen kamen.

7 'Maurer und Schlosser' erzielte noch am 21.2.1830 die höchste Tageskasseneinnahme einer Abonnementvorstellung der Spielzeit 1829/30, obwohl dies bereits die 18. Aufführung durch das Hoftheater und die siebte Aufführung in Gotha war. Die beliebtesten Opern konnten sehr hohe Aufführungszahlen und Einnahmen erreichen, da sie von den Zuschauern auch gern mehrmals angesehen wurden.

seiner Nachfolger. Goethe und Lessing wurden hingegen in der ersten Spielzeit überhaupt nicht gespielt. Finden sich bei den Namen der Dramatiker im Gegensatz zu den Komponisten nur deutsche Namen, so muß man dabei bedenken, daß es auf den Theaterzetteln nur üblich war, den deutschen Autor zu nennen, selbst wenn es sich nicht um ein Originalwerk, sondern um eine Übersetzung bzw. Bearbeitung handelte. In letzteren Fällen steht dann z. B. der Zusatz „Aus dem Französischen" auf dem Theaterzettel: 22 der 87 insgesamt gespielten Dramen der ersten Spielzeit entstammen dem Französischen. Damit zeigt sich auch im Sprechtheater der Einfluß des französischen Theaters - wie das gesamte Kunst-, Kultur- und Hofleben der damaligen Zeit vom französischen Vorbild geprägt war.

4. Gattungen

Bei der Auflistung der meistgespielten Titel und Autoren traten die Opernwerke und deren Komponisten in den Vordergrund, bei einer Auszählung sämtlicher Titel und Aufführungen nach Gattungen geordnet zeigt sich das quantitative Übergewicht des Sprechtheaters.

Gattung	Aufführungen	Stücke
Schauspiel	31 (14,98 %)	23 (19,49 %)
Lustspiel	94 (45,42 %)	56 (47,46 %)
Trauerspiel	12 (5,80 %)	8 (6,78 %)
Oper	59 (28,50 %)	24 (20,34 %)
Singspiel	6 (2,90 %)	5 (4,24 %)
Ballett	5 (2,42 %)	2 (1,69 %)

Zwei Drittel aller Aufführungen entfallen auf das Sprechtheater, wobei vor allem das Lustspiel (inkl. Posse und Schwank) den Spielplan bestimmt. Der Bereich des Trauerspiels ist kaum vertreten. Im Musiktheater dominiert die komische Oper: 42 der insgesamt 59 Opernvorstellungen sind Aufführungen von komischen Opern. Aus der Liste ist weiterhin ablesbar, daß Opern im Verhältnis zu ihrem prozentualen Anteil an den gesamten Werken (20,34 %) einen höheren prozentualen Anteil an den Aufführungen erreichen konnten (28,50 %). Dies steht in Korrelation zu der Feststellung, daß die meistgespielten Werke Opern waren; Opern konnten darüber hinaus auch insgesamt gesehen eine größere Aufführungshäufigkeit erzielen.

5. Gäste

Die Angaben zu gastierenden Darstellern entstammen hauptsächlich den Theaterzetteln der Spielzeit. In der Spielzeit 1827/28 traten 25 Darsteller als Gäste auf, von denen 13 kurz darauf engagiert wurden, die meisten davon allerdings nur für kurze Zeit. Es ist also anzunehmen, daß die meisten Darsteller ein Gastspiel auf Engagement absolvierten.

Die 25 Gastdarsteller der Spielzeit 1827/28 gaben jeweils eine sehr unterschiedliche Anzahl von Auftritten. Die meisten Auftritte hatte der Schauspieler und Tänzer Hr. Lami aus Berlin, der in 16 Aufführungen an zehn Abenden (teilweise an einem Abend in mehreren Einaktern) mitwirkte. Die Schauspieler Ferdinand Eßlair[8] vom Hoftheater in München und Herr Kirchner vom Hoftheater in Wien kamen für jeweils sechs Gastauftritte nach Gotha, während die Mehrzahl der Gäste, nämlich 16 Darsteller, nur für einen einzigen Auftritt nach Coburg oder Gotha anreisten. Bei den meisten Darstellern findet sich auf dem Theaterzettel keine Angabe eines Theaters oder Ortes; es ist in diesen Fällen wahrscheinlich, daß es sich um unbekannte Schauspieler handelt, die zur Zeit des Gastspiels ohne festes Engagement waren. Gerade von diesen wurden aber viele nach absolviertem Gastspiel ins Ensemble übernommen. Die meisten Gastspiele fanden gegen Ende der Spielzeit (Mai-Juli 1828) statt, offensichtlich zu einem Zeitpunkt, an dem sich die Frage der Neuengagements bzw. der Ensemblevergrößerung für das nun etablierte und in bezug auf Etat und Aufführungszahlen vergrößerte Hoftheater stellte. Auch die Tatsache, daß unter den 25 Gästen 20 Männer und nur fünf Frauen sind, erklärt sich aus dem bisherigen Personalstand, der - für ein Theater sehr ungewöhnlich - zu Beginn der Spielzeit mehr Darstellerinnen aufwies. Somit ist das Überwiegen der männlichen Darsteller bei den Gastspielen und bei den Neuengagements (neun Männer gegenüber vier Frauen) leicht verständlich. Die Zahl der Ensemblemitglieder des Hoftheaters verdoppelte sich fast innerhalb einer Spielzeit: Im Juni 1827 waren nur elf Darsteller engagiert (sechs Damen/fünf Herren) und im Mai 1828 bereits 21 Darsteller (neun Damen/zwölf Herren).[9]

Entscheidungen über Neuengagements fielen in der damaligen Zeit am Hoftheater oft schnell: Die meisten Gäste (acht von 13) wurden bereits nach einem Probeauftritt engagiert und traten ihr Engagement unverzüglich an. Die Schauspielerin Julie Gerstel vom Theater zu Köln, die immerhin dreimal (am 16.2., 20.2. und 23.2.) gastierte und dann am 2.3.1828 laut Theaterzettel die Louise in 'Kabale und Liebe' als Antrittsrolle gab, wurde z. B. rückwirkend zum 15. Februar 1828 engagiert.[10] Hr. Unzelmann vom Stadttheater

[8] Laut Ebart war der Gastauftritt Eßlairs als Wallenstein die erste Theatervorstellung, die die beiden Söhne des Herzogs, Ernst und Albert, sahen (Paul von Ebart, 100 Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 6).

[9] Die Ensemblegröße habe ich angegeben nach den monatlichen Gagenzahlungen an Solomitglieder, die sich in der Abrechnung der Spielzeit 1827/28 finden (Staatsarchiv Coburg: LA A 6573).

[10] Auch dieses Beispiel verdeutlicht, weshalb zur Klärung der Tatsache, ob ein Gastspiel wirklich stattgefunden hat, bei widersprüchlichen Aussagen der Theaterzettel und der Jahresberichte des Hoftheaters nicht die Ausgaben für Gastspiele laut Spielzeitabrechnung verwendet werden konnten. Denn auch für Julie Gerstel findet sich kein Gastspielhonorar verbucht, da sie für den Februar 1828 eine halbe Monatsgage von 20 fl. und somit kein Gastspielhonorar für die drei Gastspielabende im Februar erhielt.

Mainz gastierte am 10. und 12. Februar und nochmals am 20. April, sein Engagement begann zum 1. Mai 1828. Doch so schnell neue Verträge teilweise geschlossen wurden, so schnell folgten auch wieder Engagementwechsel bzw. Entlassungen. Julie Gerstel verließ das Theater zum Ende des Jahres 1828, Hr. Unzelmann wurde schon zum 24.10.1828 wieder entlassen. Das Ensemble war dadurch starker Fluktuation ausgesetzt; lediglich die wenigen Darsteller, die mit Gründung des Hoftheaters engagiert worden waren und Jahresverträge (die größtenteils auch nach der ersten Spielzeit verlängert wurden) erhalten hatten, bildeten den Kern des Ensembles.

Zusammenfassend läßt sich das Gastspielwesen der ersten Spielzeit des Hoftheaters folgendermaßen charakterisieren: Gastspiele bekannter Darsteller von großen Theatern der Zeit waren die Ausnahme (Hr. Eßlair, Hr. Kirchner, Hr. Beer), dagegen erklärt sich die Vielzahl der stattgefundenen Gastspiele aus der Zuordnung derselben als Gastspiele auf Engagement, die von meist männlichen arbeitslosen Schauspielern absolviert wurden, die bei Gefallen sofort engagiert wurden und dem Hoftheaterensemble damit gleich zur Besetzung der Vielzahl an Stücken und Rollen zur Verfügung standen. Die Personalpolitik des jungen Hoftheaters scheint durch kurzfristige Entscheidungen geprägt zu sein: Den vielen Sofortengagements standen auch baldige Entlassungen gegenüber, obwohl sich keine Unterlagen über einen sogenannten Probemonat finden, wie er an manchen Theatern der Zeit üblich war. Das im 19. Jahrhundert kontrovers diskutierte Phänomen des Gastspielwesens legitimiert sich hier in der frühen Phase des Hoftheaters durch die Notwendigkeit zur Durchführung von Neuengagements vor allem zwecks Ensemblevergrößerung, wobei die meisten neuen Darsteller Anfänger oder Schauspieler ohne Engagement waren. Dem Hoftheater fehlten die finanziellen Mittel, gute Darsteller von anderen Theatern abwerben zu können. Auch im Gagenetat zeigt sich ein deutliches Gefälle: Nur die wenigen ersten Darsteller erhielten eine gute Gage, und nur für diese Rollenfächer war es möglich, bereits bekannte Solisten zu gewinnen und zu bezahlen.

III.7 Der Spielplan des Hoftheaters unter Herzog Ernst I. (1827-44)

Nachdem die erste Spielzeit des Hoftheaters zu Coburg und Gotha ausführlicher analysiert worden ist, möchte ich eine ähnliche, aber noch weiter ins Detail gehende Analyse für den Zeitraum vom 10.6.1827 bis 28.1.1844 durchführen, also von Gründung des Hoftheaters bis zur letzten Vorstellung unter der Regierung des Herzogs Ernst I. Diese gewählte Zäsur - der Tod des Herzogs und der Regierungsantritt des Sohns, des Herzogs Ernst II. - erweist sich nicht nur für die Geschichte des Herzogtums als markanter Wendepunkt, sondern auch für das Hoftheater und insbesondere für dessen Spielplan.

Die Analysemethoden und -kriterien, die ich in diesem Kapitel vorstelle, werden als Muster für die folgenden Auswertungen übernommen, so daß ich den Spielplan des Hoftheaters unter jedem der fünf Herzöge, die zwischen 1827 und 1918 regierten, nach ähnlichem Schema untersuchen und somit einen Vergleich der verschiedenen Regentschaftsperioden ermöglichen werde. Eine Untersuchung jeder einzelnen Spielzeit zwischen 1827 und 1844 würde zu weit führen, ich werde jedoch durchaus bei der Auswertung des 17 Jahre umfassenden Zeitraums auf Auffälligkeiten innerhalb einzelner Spielzeiten hinweisen. Die Untersuchung gliedert sich in folgende fünf Themenbereiche:

1. *Vorstellungsorte/Vorstellungsabende*
2. *Stücke*
3. *Autoren*
4. *Gattungen*
5. *Gastspielwesen*

Im Betrachtungszeitraum (1827-1844) gab es drei verschiedene Intendanzen. 1827 wurde eine Hoftheater-Kommission, bestehend aus den Herren Meyern-Hohenberg und Habermann, gegründet, der am 1.1.1828 der Dichter Franz von Elsholtz als Intendant beitrat. Elsholtz wurde schon am 15.7.1829 von dem Kammerherrn Maximilian von Hanstein[1] abgelöst, der zwölf Jahre lang Intendant war und damit den zu behandelnden Zeitraum unter Ernst I. entscheidend mitprägte. Nachfolger Hansteins wurde zu Be-

[1] Über die Person Hansteins ist wenig und über eine künstlerische Betätigung vor seiner Berufung zum Intendanten nichts bekannt. Der von 1827 bis 1837 am Hoftheater engagierte Ferdinand Illenberger schreibt über ihn: „Hanstein, welcher noch nicht die nöthigen Kenntnisse zur Leitung des Theaters besaß, dem aber die beiden Regisseure treulich beistanden; und zu bewundern war es, wie er sich in so kurzer Zeit in das Theaterwesen fand, was nicht leicht ist, sich die Liebe und Achtung des ganzen Personals erwarb." (Ferdinand Illenberger, Fahrten und Abenteuer des Sängers und Schauspielers Ferdinand Illenberger. Hildburghausen/Meiningen 1841, S. 102).

ginn der Spielzeit 1841/42 Eduard von Gruben, der auch noch nach dem Tod Ernsts I. die Intendanzgeschäfte unter Ernst II. bis 1851 fortführte.

Um der Frage nachzugehen, welche zeitgeschichtlichen Faktoren und Ereignisse (theaterintern oder -extern) Einfluß auf ein Theater und dessen Spielplan haben, werde ich zwei Exkurse an die Gesamtanalyse der Zeit unter Herzog Ernst I. anschließen. Zum einen werde ich die Intendanz Grubens in die beiden Perioden unter Herzog Ernst I. und Ernst II. unterteilen und diese miteinander vergleichen. Hierbei sollen die möglichen Auswirkungen eines Regierungswechsels bei gleichbleibendem Intendanten leitendes Untersuchungsmerkmal sein. Dadurch lassen sich Kenntnisse darüber gewinnen, ob eine durch die Persönlichkeit des Intendanten bedingte Kontinuität oder ein starker Bruch innerhalb des Spielplans bei der Regierungsübernahme durch Ernst II. festzustellen ist. Zum anderen werde ich ein gesondertes Kapitel der Frage widmen, inwieweit sich auf Grund der beiden großen Theaterneubauten in Coburg und in Gotha im Jahr 1840 die Spielplangestaltung des Hoftheaters veränderte.

III.7.1 Vorstellungsorte/Vorstellungsabende

In dem behandelten Zeitraum (10.6.1827-28.1.1844) wurde an 2.388 Abenden Theater gespielt. Die Vorstellungen verteilen sich auf die Städte Coburg (1.348 Abende), Gotha (973 Abende), Rudolstadt (45 Abende) und Bad Liebenstein (22 Abende). Die Abstecher in die beiden Orte Rudolstadt (August-Oktober 1828) und Bad Liebenstein (Juli/August 1827 und Juli/August 1828) erfolgten nur in den ersten beiden Jahren. Als Gründe dafür werden der Wunsch der dort weilenden Höfe nach Unterhaltung und finanzielle Motive angeführt.[1] Der ökonomische Gewinn erwies sich zwar nach Abzug aller Unkosten als geringer als erhofft, wenn man allerdings bedenkt, daß das Hoftheater in den ersten beiden Spielzeiten insgesamt nur 52 % bzw. 42 % der Ausgaben einspielen konnte, so muß ein auch noch so geringer Überschuß in Bad Liebenstein und Rudolstadt[2] doch als finanzieller Erfolg gesehen werden. Trotzdem wurden nach 1828 keine weiteren Vorstellungen in anderen Städten außer Coburg oder Gotha gegeben, da wahrscheinlich die Belastung des kleinen Ensembles zu groß war. So mußten in der Spielzeit 1828/29 186 Vorstellungen gegeben werden, ein Spitzenergebnis, das bezeichnenderweise erst in der Spielzeit 1880/81 überboten wurde, als das Hoftheaterensemble wieder anfing, auswärts Gastspiele zu geben - diesmal in Erfurt.

Nachdem diese Gastspielreisen also nach der zweiten Spielzeit aufgegeben worden waren, nahmen die Vorstellungsabende erstaunlicherweise vor allem in dem kleinen Städtchen Coburg zu. Dort wurde nun in der dritten und vierten Spielzeit an 100 bzw. 105 Abenden gespielt, in Gotha dagegen nur an 50 bzw. 57 Abenden. Damit zeigt sich eine deutliche Bevorzugung des Spielortes Coburg zu Beginn der Intendanz Hansteins. Im Sommer 1831 gab es dann erstmals für das Hoftheaterensemble vier spielfreie Wochen, in den folgenden Jahren verlängerten sich die Ferien auf sechs bis sieben Wochen (im Sommer 1842 ausnahmsweise sogar neun Wochen). Bereits in diesen ersten Spielzeiten kristallisierte sich ein Spielzeitenschema heraus, das in der Folgezeit mit nur geringen Modifikationen bis 1918 beibehalten wurde. Die Spielzeit begann von nun an jeweils im August/September in Coburg und dauerte dort bis Ende des Jahres; von Neujahr an bis nach Ostern wurden Vorstellungen in Gotha gegeben, die ziemlich konstant ca. 60 Abende umfaßten, worauf das Ensemble nach Coburg umsiedelte, wo die Spielzeit im Juni/Juli beendet wurde.

[1] Vgl. Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 3 und S. 6.

[2] Gewinn in Bad Liebenstein 1828: 212 Gulden, Gewinn in Rudolstadt: 606 Gulden (Angaben nach: Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 6).

Nicht nur das Großschema einer Herbst- und Frühlingsspielperiode in Coburg und einer Winterspielperiode in Gotha konstituierte sich in diesen Jahren, es setzten sich auch bestimmte Wochentage als Theaterspieltage durch. Die folgende Tabelle zeigt die Verteilung der Vorstellungsabende auf die einzelnen Wochentage, getrennt nach den beiden Orten Coburg und Gotha:

Vorstellungsabende pro Wochentag in Coburg und in Gotha

Wochentag	Coburg	Gotha
Montag	26 Abende	212 Abende
Dienstag	300 Abende	41 Abende
Mittwoch	120 Abende	202 Abende
Donnerstag	271 Abende	63 Abende
Freitag	105 Abende	201 Abende
Samstag	53 Abende	11 Abende
Sonntag	460 Abende	236 Abende
Weihnachten	13 Abende	7 Abende

In beiden Städten ist der Sonntag gleichermaßen der häufigste Spieltag, der Samstag ist dagegen meistens ein spielfreier Tag.[3] Die wenigen Aufführungen an Samstagen sind den ersten Jahren zuzuordnen, in denen das Spieltageschema noch nicht voll ausgeprägt war. Interessant ist, daß ansonsten in Coburg und Gotha jeweils verschiedene Wochentage bevorzugt wurden: in Coburg Dienstag und Donnerstag, in Gotha Montag, Mittwoch und Freitag. Diese Verteilung zeigt, daß in Gotha im allgemeinen viermal die Woche gespielt wurde, in Coburg hingegen meistens nur dreimal. Die unterschiedliche Anzahl von Vorstellungen pro Woche scheint auch die Bevorzugung unterschiedlicher Wochentage in beiden Städten zu erklären, denn so ergibt sich jeweils eine gleichmäßige Verteilung der Vorstellungen über die Woche hinweg mit meist einem freien Tag zwischen den Spieltagen.

Kombinierte und gemischte Abende[4]

Die Vorstellungsabende lassen sich noch nach vielen anderen Kriterien (außer den Wochentagen) unterteilen. In der damaligen Zeit wurden u. a. viele nicht abendfüllende Stücke (meist Einakter) gespielt, die dann in Kombination mit einem oder sogar mehreren anderen Stücken eine Vorstellung füllten. So wurde während der Regierungszeit Ernsts I. von den insgesamt 2.388 Abenden an 1.741 Abenden (=72,91 %) nur ein Stück gespielt, an 617

[3] Im heutigen Theaterbetrieb ist der Samstag ein beliebter Spieltag, da auf Grund des geänderten Freizeit- und Arbeitsvolumens der arbeitsfreie Samstag bei den meisten Berufsgruppen die Regel ist.

[4] Den Begriff „kombinierte Abende" benutze ich für Vorstellungsabende, an denen mehrere Stücke gespielt, d. h. kombiniert wurden. Als „gemischte Abende" bezeichne ich die Untergruppe der kombinierten Abende, an denen Stücke aus den verschiedenen Sparten (Sprech-, Musiktheater, Ballett) gemischt wurden.

Abenden (=25,84 %) wurden zwei Stücke, an 27 Abenden drei Stücke und an drei Abenden sogar vier Stücke aufgeführt. Somit ergibt sich ein sehr hoher Anteil von Vorstellungen mit den verschiedensten Stückkombinationen, wobei es allerdings eindeutige Präferenzen zugunsten der Kombination mehrerer Lust- oder Schauspiele, also Stücke des Sprechtheaterbereiches, gab. Es finden sich unter den 647 Abenden mit mehreren Stücken nur neun Abende (=1,39 %) mit Stücken aus dem Musiktheaterbereich (inkl. Ballett), 171 Abende sind gemischte Abende mit Werken aus dem Musik- und Sprechtheaterbereich, während der größte Anteil von 467 Abenden (=72,18 %) auf Kombinationen verschiedener Dramen entfällt. Dieser große Anteil des Sprechtheaters an den kombinierten Vorstellungsabenden läßt sich nicht nur mit dem generell größeren Anteil des Sprechtheaters am gesamten Spielplan erklären. So nehmen zwar bei insgesamt 2.388 Abenden die 1.369 Sprechtheaterabende den größten Anteil mit 57,33 % ein, jedoch liegt hier der Musiktheateranteil mit 35,50 % (848 Vorstellungen) weitaus höher als bei den kombinierten Abenden mit nur 1,39 %.

Zusammenfassend sind erste einfache, aber signifikante Charakteristika der Spielperiode unter Ernst I. sowohl in absoluten als auch Prozentzahlen festzuhalten. Betont sei das Überwiegen des Sprechtheaters mit 1.369 Abenden (=57,33 %) gegenüber dem Musiktheater sowie die hohe Zahl von 647 Abenden (=27,89 %) mit Kombinationen von mehreren Stücken. Beide Untersuchungsmerkmale (Gattung und Stückanzahl des Vorstellungsabends) wurden im vorigen Absatz auch kurz in ihrer Abhängigkeit voneinander betrachtet, und es wurde dabei ein überproportionales Vorkommen der Merkmalskombination Sprechtheaterabend und mehrere Stücke pro Abend festgestellt.

Eine einfache Verknüpfung mit dem bereits erwähnten Untersuchungsmerkmal Wochentag bringt weitere Auffälligkeiten zutage. Die Untersuchung der Vorstellungen mit Aufteilung der Wochentage in die Kategorien Sonntage/Feiertage und Werktage ergibt deutliche Abweichungen von den an der Gesamtmenge aller Wochentage gewonnenen Ergebnissen.

Ein oder mehrere Stücke pro Abend

	ein Stück pro Abend		mehrere Stücke pro Abend	
Sonntag/Feiertag	665 Abende	(=38 %)	66 Abende	(=10 %)
Werktag	1.076 Abende	(=62 %)	581 Abende	(=90 %)
	1.741 Abende	(=100 %)	647 Abende	(=100 %)

Sprechtheater-/Musiktheaterabende[5]

	Sprechtheaterabende		Musiktheaterabende	
Sonntag/Feiertag	164	(=12%)	541	(=64%)
Werktag	1.205	(=88%)	307	(=36%)
	1.369	(=100%)	848	(=100%)

In beiden Tabellen ist eine starke Abhängigkeit der Verteilung sowohl der Stückanzahl pro Abend als auch der Sprech- oder Musiktheaterabende vom Wochentag ablesbar. Die Prozentsatzdifferenz der oberen Tabelle (d%=28) dokumentiert diese Abhängigkeit, bei der unteren Tabelle liegt die Prozentsatzdifferenz (d%=52) sogar noch wesentlich höher. Damit zeigt sich der überproportional hohe Anteil von abendfüllenden Stücken und Musiktheatervorstellungen an Sonn- und Feiertagen, so daß sich gerade an diesen bevorzugten und meist gut besuchten Spieltagen des Hoftheaters eine Sonderstellung der großen abendfüllenden Opern im Spielplan ablesen läßt. Die Werktage dagegen blieben überwiegend dem Sprechtheater und den vielen kleinen Stücken vorbehalten.

Die beiden Tabellen lassen sich aber auch in anderer Richtung lesen: An 665 (=90,97%) der insgesamt 731 Sonn- und Feiertage gab es genau ein Stück, dagegen wurde nur an 1.076 (=64,94%) der 1.657 Werktage ein abendfüllendes Werk gespielt; 541 (=74,01%) der 731 Sonn- und Feiertage waren Musiktheaterabende, während nur 307 (=18,53%) der 1.657 Werktage[6] reine Musiktheaterabende waren.

Das Abonnement

Der Großteil der Vorstellungen in Coburg und Gotha waren von der Gründung des Hoftheaters im Jahr 1827 an Abonnementvorstellungen, nämlich insgesamt 88,36%. Bereits am 9.9.1827 wurde der erste Abonnementzyklus in Coburg eröffnet, am 4.12.1827 begann das erste Abonnement in Gotha. Diese ersten Abonnementzyklen umfaßten zwölf aufeinanderfolgende Vorstellungen, diese Zahl wurde auch in den folgenden Jahren in der Regel beibehalten. Unterbrochen wurde das Abonnement manchmal durch eine Benefizvorstellung oder eine Vorstellung mit aufgehobenem Abonnement, aber im allgemeinen mußte ein Abonnent je nach Häufigkeit der Spieltage pro Woche (meist drei oder vier) innerhalb von drei bis vier Wochen zwölfmal ins Theater gehen.[7] Die ersten Spieltage zu Beginn einer Spielperiode in Coburg oder Gotha waren gelegentlich ohne Abonnement, da der Saison-

5 Die gemischten Abende sind in dieser Tabelle nicht enthalten.

6 Die Gesamtzahl der Abende enthält bei dieser Berechnung im Gegensatz zu Tabelle 3 auch die gemischten Abende.

7 Die Frage, inwieweit ein Abonnent wirklich bei allen Vorstellungen anwesend war, kann leider nicht geklärt werden. Diese Problematik ist aber bis heute innerhalb der Besucherstatistik ungelöst, da nur der Kartenverkauf festgehalten werden kann, nicht aber die Zahl der tatsächlich anwesenden Zuschauer.

beginn sicherlich eine besondere Attraktivität und damit auch bessere Chancen im freien Verkauf hatte. Längerfristige Abonnementformen - wie heutzutage fast ausschließlich vorhanden - und damit eine längerfristige Spielplangestaltung bis zum Ende einer Spielzeit hin gab es in Coburg und Gotha in der gesamten Zeit von 1827 bis 1918 nicht. Es finden sich jedoch einige wenige Fälle, in denen ein Abonnement über Spielzeitgrenzen hinweg fortgesetzt wurde. Im Sommer 1831, in dem es erstmals eine vierwöchige Spielpause gab, endete die Spielzeit 1830/31 am 11.8. mit der dritten Vorstellung im Abonnement, und die Spielzeit 1831/32 begann am 8.9. mit der vierten Vorstellung desselben Abonnements. Dieses Phänomen findet sich noch einige Male (im Sommer 1833, 1836 und 1837), aber immer nur in Coburg.[8]

Die Informationen zum Abonnement entstammen den Theaterzetteln; nur zu 24 Vorstellungsabenden konnten keine Angaben ermittelt werden, da in diesen Fällen keine Theaterzettel mehr auffindbar waren. Es ergibt sich somit folgende Verteilung für die verschiedenen Formen des Abonnements bzw. der Vorstellungszuordnung unter Ernst I.:

Vorstellungsabende und die verschiedenen Abonnementformen

im Abonnement	2.110 Abende
aufgehobenes Abonnement	44 Abende
kein Abonnement	107 Abende
zum Vortheil des Unterzeichneten	80 Abende
zum Besten der Pensionsanstalt	11 Abende
zum Besten der Armen	8 Abende
Freitheater	2 Abende
zum Besten des Frauenvereins	1 Abend
zum Vortheil des zur Tilgung des Theaterbau-Anlehens bestimmten Fonds	1 Abend
fehlende Angaben	24 Abende

Es zeigt sich bei dieser Auflistung, daß eine erstaunliche Anzahl von Theaterabenden zugunsten verschiedener Personen bzw. Fonds veranstaltet wurde und die Einnahme also nicht dem Hoftheater zufloß. Zweimal konnte das Theater sogar unentgeltlich besucht werden: Am 27.12.1832 gab es eine Freitheatervorstellung für alle Bevölkerungsgruppen, am 18.9.1836 gab es Freitheater nur für das herzogliche Militär. Die verschiedenen Wohltätigkeitsveranstaltungen (nach heutiger Terminologie) fanden vor allem in den ersten Jahren statt, so gab es allein im Jahr 1828 drei Vorstellungen zum Besten der Armen.

[8] Im November 1831 wurde das Abonnement in Coburg wegen äußerer Umstände unterbrochen, da auf Grund des Todes der Mutter des Herzogs Landestrauer herrschte und das Theater für einen Monat geschlossen blieb. Das Theater siedelte im Dezember 1831 nach Gotha über und begann nach Ablauf des Trauermonats dort die Spielsaison, so daß das unterbrochene Abonnement erst am 25.3.1832 in Coburg fortgesetzt werden konnte.

Die Abonnementvorstellungen und die oben aufgeführten, häufig vorkommenden Vorstellungen bei aufgehobenem oder ohne Abonnement sowie die Abende zugunsten der Pensionsanstalt oder zugunsten einer Einzelperson sollen im folgenden einer kurzen Untersuchung anhand verschiedener Kriterien (Ort, Monat, Wochentag, Gattung, Gastauftritt) unterzogen werden, um so festzustellen, auf Grund welcher Gegebenheiten das doch quantitativ dominierende Abonnementsystem unterbrochen wurde.

Prozentuale Verteilung der jeweiligen Abonnementform auf Sprechtheater-, Musiktheater- und gemischte Abende

	Sprechtheater-abende	Musiktheater-abende	gemischte Abende
alle 2.388 Vorstellungsabende	57,33 %	35,50 %	7,16 %
im Abonnement	59,10 %	34,08 %	6,82 %
aufgehobenes Abonnement	22,73 %	65,91 %	11,36 %
kein Abonnement	49,53 %	44,86 %	5,61 %
zum Vortheil des Unterzeichneten	43,75 %	45,00 %	11.25 %

Die Tabelle zeigt die prozentuale Verteilung der unter Herzog Ernst I. stattgefundenen Vorstellungsabende auf die drei Kategorien Sprechtheater-, Musiktheater- und gemischte Abende. Innerhalb eines Abonnements wurde eine leicht überdurchschnittliche Zahl von Sprechtheaterabenden gegeben, an den anderen Abenden überdurchschnittlich viel Musiktheaterabende. Die höchste Abweichung vom Durchschnitt ergibt sich bei aufgehobenem Abonnement: Dort waren 65,91 % aller Abende Musiktheaterabende, so daß sich mit dieser auffällig hohen Zahl schon eine erste Erklärung anbietet, zu welchen Anlässen das Abonnement aufgehoben wurde.

Aufgehobenes Abonnement: Einführend sei die im heutigen Theaterleben nicht mehr bekannte Form einer Vorstellung bei aufgehobenem Abonnement, die auf dem Theaterzettel durch den Aufdruck „aufgehobenes Abonnement“ gekennzeichnet wurde, kurz erläutert. Wenn ein Abonnementzyklus von mehreren aufeinanderfolgenden Vorstellungen durch einen Abend unterbrochen wurde, der nicht im Abonnement stattfinden sollte, so wurde das Abonnement nach damaligem Sprachgebrauch aufgehoben. Daraus ergibt sich die logische Konsequenz, daß Vorstellungen bei aufgehobenem Abonnement in der Regel innerhalb eines Abonnementzyklus, also zwischen zwei Abonnementvorstellungen liegen; dies ist im hier behandelten Zeitraum bei 40 der insgesamt 44 Vorstellungen bei aufgehobenem Abonnement der Fall. Nur zwei dieser Vorstellungen liegen zwischen zwei Abonnementzyklen und weitere zwei am Ende einer Spielperiode in Coburg.

Von den 44 Abenden bei aufgehobenem Abonnement wurden 20 in Gotha, 20 in Coburg und vier in Rudolstadt gegeben. Die gleich hohe Zahl dieser Abende in Gotha und Coburg überrascht, da in jeder Spielzeit mehr

Vorstellungen des Hoftheaters in Coburg als in Gotha stattfanden. Im größeren und reicheren Gotha konnte folglich leichter und - im Verhältnis - häufiger das Abonnement aufgehoben und mit einer hohen Einnahme im freien Verkauf gerechnet werden. In beiden Städten finden sich die Abende bei aufgehobenem Abonnement meist zu Beginn der jeweiligen Spielperiode, in den Sommermonaten finden sich diese Vorstellungen kaum. Überdurchschnittlich viele dieser Abende sind zum einen, wie bereits erwähnt, Musiktheaterabende (29 von 44) und zum anderen Vorstellungsabende an einem Sonn- oder Feiertag (23 von 44). Diese beiden Merkmale stehen ja auch in engem Zusammenhang untereinander, wie bereits zu Beginn des Kapitels festgestellt wurde.

Trotz der niedrigen Gesamtzahl der Abende bei aufgehobenem Abonnement (ein bis neun pro Saison) gab es jedoch mehrere Opern, die sogar zwei- oder dreimal bei aufgehobenem Abonnement gespielt wurden. Dreimal bei aufgehobenem Abonnement wurden 'Fiorella'/Auber, 'Die Stumme von Portici'/Auber und 'Robert der Teufel'/Meyerbeer gespielt; alle drei Werke sind französische Opern, die auch insgesamt sehr hohe Aufführungszahlen unter Herzog Ernst I. erreichen konnten und bei denen eine große Beliebtheit beim Publikum und somit hohe Besucherzahlen und Einnahmen - auch ohne Abonnement - erwartet werden konnten.

Eine weitere Besonderheit ist, daß verhältnismäßig oft Darsteller von anderen Theatern an Abenden mit aufgehobenem Abonnement gastierten. So gab es an 14 der 44 Abende Auftritte von einem oder mehreren Schauspielern oder Sängern, zusätzlich finden sich noch sechs weitere Abende, an denen verschiedene Gesellschaften ihre Kunstfertigkeiten präsentierten. Das Theater war in diesen ersten Jahren des Bestehens nicht nur den Theatervorstellungen des eigenen Ensembles vorbehalten, sondern es gab z. B. auch Auftritte einer „Gesellschaft englischer pantomimischer Künstler“[9], Tänze und „Exerciren mit der Balancirstange“[10] und „athletische und gymnastische Uebungen“ der „Beduinen-Gesellschaft von dem Volksstamme der Setfas“[11]. An diesen Abenden wurde das Abonnement ebenfalls aufgehoben.

Hinsichtlich der aufgezählten Merkmale dieser Abende bei aufgehobenem Abonnement (sonn- oder feiertags, zu Beginn der Spielzeit, im größeren und reicheren Gotha, meist Oper, häufig mit Gastauftritten verbunden) ergibt sich ihre herausgehobene Stellung vom Spielplan und Abonnementalltag. Sicherlich spielten finanzielle Gründe hierbei eine Rolle: Das Abonnement war zwar eine sichere Einnahmequelle (auch wenn der Abonnent das Theater nicht besucht, hat er dafür bezahlt), jedoch sind die Abonnementpreise im Verhältnis zum Einzelkartenverkauf natürlich wesentlich niedriger. So ist

[9] Theaterzettel vom 28.9.1832.
[10] Theaterzettel vom 28.11.1835.
[11] Theaterzettel vom 21.3.1838.

es eine verständliche Entscheidung der Theaterleitung, bei einem besonderen Anlaß das Abonnement aufzuheben und dadurch zwar das Risiko eines freien Verkaufs einzugehen, jedoch bei großem Publikum auch eine wesentlich höhere Einnahme durch die höheren Einzelpreise zu erzielen.

Zum Besten der Pensionsanstalt: 1838 wurde am Hoftheater zu Coburg und Gotha eine Pensionsanstalt gegründet. Neben den üblichen Einnahmen (Mitgliedsbeiträge, 10 % der Einnahmen von Benefizen und Vorstellungen außer Abonnement etc.) standen der Pensionsanstalt auf Grund ihrer Statuten jährlich die Einnahmen von zwei Benefizveranstaltungen zu. Die jährliche Benefizveranstaltung in Gotha fand meist am Donnerstag statt, der sonst allgemein ein spielfreier Tag war, in Coburg dagegen meist am Sonntag. Es wurden oft Lust- oder Schauspiele gegeben, aber es waren auch mehrmals neue Stücke darunter, die zu diesem Anlaß zum ersten Mal gespielt wurden, so daß dem Pensionsfond durchaus attraktive Spieltage und Stücke zugestanden wurden, die eine relativ gute Einnahme versprachen.

Zum Vortheil des Unterzeichneten: An 80 Abenden gab es kein Abonnement, und die Einnahmen des freien Verkaufs kamen dem auf dem Theaterzettel genannten Darsteller (oder Darstellerehepaar) zugute. Wie bereits bei der Analyse der ersten Spielzeit 1827/28 erwähnt, waren dies teils engagierte Darsteller, denen eine Benefizvorstellung vertraglich zugesichert war, teils gastierende Darsteller, die die Einnahme einer Vorstellung als Honorar bekamen. Nachdem in der ersten Spielzeit 14 und in der zweiten Spielzeit zwölf dieser Benefize gewährt worden waren, wurden sie von der Theaterleitung völlig eingestellt. In den Verträgen der Ensemblemitglieder wurde das Benefiz in eine Gehaltszulage umgewandelt, Gäste bekamen nun immer ein vorher festgelegtes Honorar. Nach zwei Spielzeiten ohne Benefizvorstellung fand in der fünften Spielzeit 1831/32 wieder eine solche statt, und zwar zugunsten der Familie Karsten, von der vier Familienmitglieder am Hoftheater engagiert waren. In der Spielzeit 1833/34 gab es wieder zwei dieser Vorstellungen, einmal für den Musikdirektor Lübke und einmal für den gastierenden Carl Leissring. Danach stieg die Zahl der Benefizvorstellungen langsam wieder an und erreichte mit jeweils neun Vorstellungen in den Spielzeiten 1839/40 und 1840/41 einen neuen Höhepunkt. Diese Abende wurden oft am Ende einer Spielperiode gegeben, in Coburg meist im Dezember, in Gotha verteilten sich die Vorstellungen über die Monate Februar bis April. Ähnlich wie bei den Vorstellungen zugunsten des Pensionsfonds wurden auch diese Abende in Gotha meistens am Donnerstag gegeben. Damit kann man für Gotha feststellen, daß die traditionellen Spieltage und Abonnementtage Montag, Mittwoch, Freitag und Sonntag waren, während zusätzliche Spieltage zu den erwähnten Anlässen auf den

Donnerstag gelegt wurden.[12] In Coburg kristallisiert sich dieses Verfahren nicht ganz so deutlich heraus, dort sind es Mittwoch oder Freitag, die als Zusatzspieltage gewählt wurden.

Bei den insgesamt 80 Abenden „zum Vortheil des Unterzeichneten" sind die zwölf Abende zugunsten eines gastierenden Darstellers in der Minderheit, da diese Form des Entgelts eines Gastspiels nur in den ersten Jahren üblich war (allein neun dieser zwölf Abende entfallen auf die Jahre 1828 und 1829, der letzte dieser Abende fand am 17.10.1836 statt). Hierbei war der Ort, an dem die Benefizvorstellung stattfand, zwangsläufig identisch mit der Stadt, an der das Gastspiel gegeben wurde. Bei den Abenden zugunsten der Ensemblemitglieder zeigt sich jedoch eine deutliche Bevorzugung des Spielortes Gotha: 49 der 80 Abende fanden in Gotha statt, während doch sonst an mehr Abenden in Coburg gespielt wurde. Offensichtlich waren in der größeren Stadt Gotha immer höhere Einnahmen als in Coburg zu erwarten. Dies bestätigt sich bei der folgenden Auflistung[13] der Benefizeinnahmen des Jahres 1841:

Benefizabende und Benefizeinnahmen 1841

Ort, Datum	Stück	Einnahme
Gotha, 21.1.	Der Bauer als Millionär	36 fl. 46 kr.
Gotha, 4.2.	Die Stumme von Portici	51 fl. 21 kr.
Gotha, 11.2.	Lumpacivagabundus	34 fl. -- kr.
Gotha, 22.2.	Belisar	53 fl. 38 kr.
Gotha, 4.3.	Wallensteins Lager + Fröhlich [14]	34 fl. 21 kr.
Gotha, 5.4.	Robert der Teufel	31 fl. 56 kr.
Coburg, 5.5.	Die Stumme von Portici	10 fl. 06 kr.

Sicherlich wäre es zu einfach anzunehmen, daß die aufgelisteten Einnahmen nur von dem Vorstellungsort und dem gewählten Stück abhängig sind. Auch die Beliebtheit des begünstigten Darstellers, die Besetzung, die Frage, wie oft ein Stück bereits gespielt worden war, und vieles mehr werden sicherlich die Kasseneinnahmen beeinflußt haben. Es ist jedoch auffällig, daß zum einen die beiden höchsten Einnahmen bei Opern erzielt wurden[15] und zum anderen dieselbe Oper ('Die Stumme von Portici') in Coburg eine wesentlich geringere Einnahme vorweist als in Gotha.

[12] 1842 gab es z. B. in Gotha sechs Wochen lang, vom 10.2. bis 17.3.1842, jeden Donnerstag eine Benefizvorstellung. Durch diese Häufung der Veranstaltungen, die andernfalls die üblichen Spieltage und das Abspielen des Abonnements blockiert hätten, erklärt sich das in Gotha zu beobachtende Ausweichen auf den ansonsten spielfreien Donnerstag.

[13] Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater R 69.

[14] Dies war die Benefizvorstellung Eduard Pabckes. Zum Vergleich sei sein damaliges Jahreseinkommen von 800 Gulden angegeben. Die Benefizeinnahme von 34 fl. 21 kr. entspricht also in seinem Fall in etwa einem halben Monatseinkommen.

[15] Im Jahr 1840 wurden ebenfalls die beiden höchsten Benefizeinnahmen bei Opernvorstellungen erreicht.

1827 war der Ort der Benefizvorstellung in den Verträgen der Darsteller noch nicht festgelegt, so daß diese verständlicherweise versuchten, ihr Benefiz in Gotha abhalten zu können. In manchen späteren Verträgen wurde dann von der Theaterleitung versucht, die Flut der Benefize innerhalb der kurzen Gothaer Spielzeit einzudämmen. So enthält der Vertrag Eduard Pabckes von 1840 folgenden Passus: „erhält derselbe, außer seiner Gage, noch jährlich eine Benefizvorstellung welche abwechselnd, das eine Jahr in Coburg, das andere in Gotha, stattfindet und deren sämmtliche Unkosten von ihm zu tragen sind."[16] Dieselbe Bestimmung des wechselnden Benefizortes findet sich auch im Vertrag von Eduard Hintz (1838) und wurde bei beiden langjährigen Mitgliedern des Hoftheaters über Jahrzehnte hinweg strikt eingehalten.

[16] Staatsarchiv Coburg: Theater 1456.

III.7.2 Der Spielplan des Hoftheaters unter Herzog Ernst I. (1827-44): Stücke

In den knapp 17 Jahren unter Herzog Ernst I. wurden 777 verschiedene Stücke gespielt. Diese enorme Zahl illustriert die Reichhaltigkeit und die Abwechslung, die im Repertoire der damaligen Zeit geboten wurde und geboten werden mußte, um die Zuschauer immer wieder ins Theater zu locken.

Erzielte Aufführungszahlen der Stücke (10.6.1827-28.1.1844)

179 Stücke	(=23,04%)	1 Aufführung
189 Stücke	(=24,32%)	2 Aufführungen
126 Stücke	(=16,22%)	3 Aufführungen
81 Stücke	(=10,42%)	4 Aufführungen
60 Stücke	(=7,72%)	5 Aufführungen
35 Stücke	(=4,50%)	6 Aufführungen
21 Stücke	(=2,70%)	7 Aufführungen
16 Stücke	(=2,06%)	8 Aufführungen
14 Stücke	(=1,80%)	9 Aufführungen
56 Stücke	(=7,21%)	mehr als 9 Aufführungen

Wie die Tabelle zeigt, waren es nur wenige Stücke, die hohe Aufführungszahlen erreichen konnten; dagegen wurde fast die Hälfte aller Stücke nur ein- oder zweimal gegeben. Diese wenigen Wiederholungen pro Stück sind um so erstaunlicher, da das Hoftheater in der glücklichen Lage war, beide Residenzstädte bespielen zu können und somit zwei unterschiedliche Zuschauerkreise zu haben. Dieser Tatsache ist es sicherlich zu verdanken, daß der Anteil der Stücke mit zwei Aufführungen geringfügig größer ist als der Anteil derer mit nur einer Aufführung. Denn bei Betrachtung der 189 Werke, die zwei Aufführungen erzielten, findet sich bei der Mehrzahl genau eine Aufführung in Coburg und eine in Gotha. Bei näherer Betrachtung der Vielzahl von Stücken mit ein oder zwei Aufführungen bemerkt man weiterhin einen deutlichen Unterschied zwischen Werken des Sprech- und des Musiktheaters. Während über die Hälfte der Dramen (50,71 %) nur ein oder zwei Aufführungen erzielten, sind es bei den Opern und Singspielen 33,60 % der Werke. Dafür gibt es im Musiktheaterbereich eine wesentlich größere Zahl von Stücken, die hohe Aufführungszahlen vorweisen können. Die Diskrepanz zwischen den beiden Sparten ist hier noch augenfälliger: Nur 3,25 % der Dramen erreichten mehr als neun Aufführungen im Untersuchungszeitraum, aber 26,56 % der Opern und Singspiele konnten diesen Wert übertreffen.

Stücke und Aufführungen pro Sparte

	Stücke	Aufführungen[1]	durchschnittl. Aufführungszahl pro Stück
Sprechtheater	627	2034	3,24
Musiktheater	128	952	7,44
Ballett	22	82	3,73

Es wurden also in dem betrachteten Zeitraum fast fünfmal so viele Werke des Sprechtheaters wie Werke des Musiktheaters (Spalte 2) gespielt - eine Relation, die sich in dieser Ausprägung bei den Aufführungszahlen (Spalte 3) nicht wiederfindet: Es gab nur gut doppelt so viel Sprechtheater- wie Musiktheateraufführungen, so daß die Opern und Singspiele im Durchschnitt mehr Wiederholungen erzielen konnten. Es erscheint unter dem Aspekt des Arbeitsaufwandes (Proben, Text lernen etc.) interessant, wie sich die Zahl der Novitäten auf die einzelnen Spielzeiten verteilt.

NOVITÄTEN/ERSTAUFFÜHRUNGEN

Spielzeit	Novitäten	(S/M/B)[2]	Stücke insgesamt	Anteil der Novitäten an den Stücken
1827/28	118	(87/29/2)	118	100,00%[3]
1828/29	70	(55/13/2)	130	53,85%
1829/30	59	(51/8/0)	110	53,64%
1830/31	62	(50/11/1)	121	51,24%
1831/32	47	(39/6/2)	109	43,12%
1832/33	33	(28/3/2)	105	31,43%
1833/34	39	(33/6/0)	98	39,80%
1834/35	38	(33/3/2)	95	40,00%
1835/36	41	(29/8/4)	97	42,27%
1836/37	36	(28/7/1)	106	33,96%
1837/38	41	(29/8/4)	111	36,94%
1838/39	37	(29/7/1)	107	34,58%
1839/40	28	(26/2/0)	100	28,00%
1840/41	33	(28/5/0)	95	34,74%
1841/42	33	(28/5/0)	86	38,37%
1842/43	39	(34/4/1)	97	40,21%

Es fällt deutlich auf, daß die ersten Spielzeiten sowohl bei der absoluten Zahl als auch bei dem prozentualen Anteil der Novitäten[4] wesentlich höhere

[1] Da - wie im vorigen Kapitel erläutert - an fast einem Viertel der Vorstellungsabende mehr als nur ein Stück gegeben wurde, ergibt sich in dieser Spalte eine Gesamtzahl von 3.068 Aufführungen bei nur 2.388 Vorstellungsabenden.

[2] In Klammern gesetzt ist die Unterteilung der Novitäten in Sprechtheater (S), Musiktheater (M) und Ballett (B).

[3] In der ersten Spielzeit 1827/28 sind alle Stücke als Novitäten zu werten. Der Vollständigkeit halber sei aber erwähnt, daß von den 118 Stücken, die 1827/28 gespielt wurden, bereits 35 (29,66 %) in den Vormonaten von der Eberweinschen Gesellschaft gegeben worden waren.

[4] Ich verwende den im 19. Jahrhundert gebräuchlichen Begriff „Novität" und den Begriff „Erstaufführung" als Synonyme für die Stücke, die erstmals am Hoftheater (also in Coburg, Gotha, Bad Liebenstein oder Rudolstadt) gespielt werden. Die Hervorhebung der neuen

Werte aufweisen als die folgenden Spielzeiten unter Herzog Ernst I. bzw. die weiteren Spielzeiten bis 1918. Diese Spitzenwerte im prozentualen Bereich - über 50 % aller Stücke sind Erstaufführungen - resultieren offensichtlich aus der Anfangsphase des Hoftheaters, in der noch nicht auf ein vorhandenes Repertoire zurückgegriffen werden konnte. Während der prozentuale Anteil der Erstaufführungen in den folgenden Jahren (28,00 %-43,12 %) nicht besonders hoch ist, sondern im Durchschnitt etwa ein Drittel aller Stücke Novitäten und somit zwei Drittel bereits ältere Stücke waren, illustrieren doch vor allem die absoluten Zahlen von 28 (Minimum in der Spielzeit 1839/40) bis 70 (Spielzeit 1828/29) neuen Stücken eine enorme Leistung des Ensembles.

Eine interessante Variante bietet die Unterteilung der Novitäten in Sprech-, Musiktheater und Ballett. Während sich die Zahl der neuen Dramen nach den Rekordzahlen von über 50 Stücken in den ersten Spielzeiten fast auf eine Konstante von 28 oder 29 pro Spielzeit einpendelt, ist die Anzahl der Novitäten im Musiktheater insgesamt weitaus geringer und unterliegt einer deutlicheren Reduktion nach den ersten vier Spielzeiten auf nur noch zwei bis acht neue Opern pro Saison. Man kann sagen, daß im Musiktheater - im Gegensatz zum Sprechtheater - bereits nach zwei Spielzeiten mit 42 Opern ein Grundbestand an Repertoireopern vorhanden war, auf den auch in der Folgezeit immer wieder zurückgegriffen wurde. Diskutiert man nun die beiden Sparten unter dem eingangs gewählten Aspekt des Arbeitsaufwandes und der Ensemblebelastung, so muß man jedoch stärker differenzieren. Während die arbeitsintensivere Einstudierung von neuen Opern - man denke hierbei nicht nur an die Solisten, sondern auch an die Hofkapelle und den Chor - also auf ein Minimum beschränkt war, so mußten im Schauspielbereich im Schnitt drei neue Stücke pro Monat gegeben werden. Nicht berücksichtigt sind hierbei Neueinstudierungen, die noch hinzukamen. Selbstverständlich kommt es zu dieser Differenz zwischen Erstaufführungen im Sprechtheater und Musiktheater auf Grund der höheren Aufführungszahlen von Opern im allgemeinen und damit einhergehend den längeren Laufzeiten von Opern über mehrere Spielzeiten hinweg. Im Sprechtheater dagegen war ein konstanter Bedarf an neuen Stücken vorhanden, da nur wenige Werke hohe Aufführungszahlen - sei es als Erfolgsserie in ein oder zwei Spielzeiten oder gleichmäßiger Erfolg über mehrere Jahre hinweg - erzielen konnten.

Stücke spiegelt sich auch auf den damaligen Theaterzetteln wider, auf denen bei Erstaufführungen der Zusatz „zum ersten Mal" vermerkt war. Im heutigen Theaterleben findet sich der Begriff der Erstaufführung nur noch z. B. als deutsche Erstaufführung, die erste Aufführung eines Stücks an einem Theater hat hingegen völlig an Bedeutung verloren. Dies indiziert einen Bedeutungswandel, der weg vom Stück als wichtigstem Element hin zur Inszenierung geht. Der neue Begriff der „Premiere" differenziert nicht, ob das aufgeführte Stück bereits jemals an dem betreffenden Haus gespielt wurde oder nicht. Der Wechsel vom Repertoiretheater zum Regietheater wird auch anhand eines solchen formalen Details deutlich.

Betrachtet man die Verteilung der Erstaufführungen auf die beiden Städte Coburg und Gotha, so ist eine deutliche Dominanz Coburgs als Erstaufführungsort zu bemerken. 503 der insgesamt 777 Erstaufführungen fanden in Coburg (=64,74 %) statt, aber nur 249 in Gotha (=32,05 %)[5]. Zwar muß man wiederum zu bedenken geben, daß es auch insgesamt mehr Aufführungen in Coburg (56,32 % aller Aufführungen) als in Gotha (40,74 %) gab, doch ist trotz dieser Einschränkung ein überproportional großer Anteil der Erstaufführungen in Coburg zu vermelden. Man mag darin eine prinzipielle Bevorzugung Coburgs oder eine Ausnutzung als „Testort" sehen, allerdings erklärt sich dieses Phänomen sicherlich auch durch den wesentlich länger währenden Aufenthalt des Hoftheaters in Coburg und die wenigeren Spieltage pro Woche in dieser Stadt, wodurch mehr Zeit für Proben der neuen Stücke vorhanden war. Nach den ersten Spielzeiten (mit bekanntlich extrem vielen Erstaufführungen) bewegte sich die Zahl der Novitäten pro Spielzeit in Coburg zwischen 14 und 28, in Gotha zwischen neun und 19. Nur in einer Spielzeit, nämlich 1839/40, kamen in Coburg und Gotha gleich viele Novitäten heraus; allerdings wurden in dieser Spielzeit auf Grund des Theaterneubaus in Coburg und dem bereits erfolgten Abriß des alten Ballhaustheaters ein einziges Mal mehr Vorstellungen in Gotha als in Coburg gegeben.[6]

Eine Auffälligkeit ganz besonderer Art ergibt sich bei den Novitäten des Musiktheaters aus der Betrachtung der genauen Termine. Regelmäßig von 1834 bis 1844 (also elf Jahre lang) fand am 2. Januar die Erstaufführung einer Oper statt, denn dies war der Geburtstag Herzog Ernsts I. Der Geburtstag der Herzogin Marie, der zweiten Frau Ernsts I., fiel auf den 17. September. Zu dieser Gelegenheit wurde hingegen nicht jedes Jahr in Coburg genau am Geburtstagstermin gespielt, sondern die Geburtstagsvorstellung verschob sich sozusagen je nach Wochentag bzw. Spieltag des Theaters manchmal um einen Tag nach vorn oder hinten. Erweitert man den Zeitraum um den Geburtstag somit auf drei Tage, stellt man fest, daß es mit Ausnahme des Jahres 1839[7] ebenfalls kontinuierlich von 1834 bis 1843 alljährlich eine Novität des Musiktheaters zu diesen Terminen[8] gab. Diese Festlegung von zwei Opernneuheiten pro Jahr auf die beiden Geburtstagstermine ist um so auffälliger, da ab 1834 nur zwei bis acht neue Kompositionen pro Spielzeit herauskamen. Hiermit findet sich eine für heutige Verhältnisse ganz ungewöhnliche Determinante der Spielplangestaltung: Das Hoftheater erweist sich in diesem Aspekt als Unterhaltungsinstitution der Herzogsfamilie, die es

[5] Die verbleibenden 25 Erstaufführungen fanden in Bad Liebenstein (14) und Rudolstadt (11) statt.

[6] Eine eingehendere Analyse dieser Spielzeit und der Theaterneubauten erfolgt in Kapitel III.8.

[7] Am 17.9.1839 gab es ein Vokal- und Instrumentalkonzert im Hoftheater.

[8] Zweimal am 16. September (1834 und 1838), fünfmal am 17. September (1836, 1837, 1840, 1841 und 1843) und zweimal am 18. September (1835 und 1842).

sich leisten konnte, sich eine Opernnovität als persönliche Geburtstagsvorstellung zu schenken.

DIE MEISTGESPIELTEN OPERN (10.6.1827-28.1.1844)

Die meistgespielten Werke[9]

	Stück	Autor	Librettist	Aufführungen
1.	Der Barbier von Sevilla	Rossini	Sterbini	45
2.	Der Freischütz	Weber	Kind	41
3.	Die Stumme von Portici	Auber	Scribe/Delavigne	35
4.	Die weiße Dame	Boieldieu	Scribe	34
5a.	Fra Diavolo	Auber	Scribe	32
5b.	Maurer und Schlosser	Auber	Scribe/Delavigne	32
7.	Robert der Teufel	Meyerbeer	Scribe/Delavigne	26
8.	Norma	Bellini	Romani	23
9.	Die Nachtwandlerin	Bellini	Romani	21
10.	Don Juan	Mozart	Da Ponte	20

Auber ist mit drei Werken unter den meistgespielten vertreten, Scribe lieferte zu fünf der zehn meistgespielten Opern das Libretto. Beide dominierten - vor allem durch ihre gemeinsamen Arbeiten - das Repertoire des Hoftheaters. An der Spitze der meistgespielten Stücke finden sich zwei Opern mit über vierzig Aufführungen: Sowohl 'Der Barbier von Sevilla' als auch 'Der Freischütz' wurden bereits in der ersten Spielzeit des Hoftheaters aufgeführt und erzielten einen Dauererfolg in den folgenden Jahren, der sich nur leicht abgeschwächt sogar bis 1918 fortsetzte. Beides sind auch heute noch beliebte Standardwerke des Opernrepertoires deutscher Bühnen. Der Abstand zwischen der meistgespielten Oper mit 45 Aufführungen und der Oper auf dem 10. Platz mit 20 Aufführungen ist bereits sehr groß. Das schnelle Abfallen der Aufführungszahlen verweist auf die Ausnahmestellung der aufgelisteten Spitzenreiter sowie auf die Tatsache, daß das Gros der 777 Stücke nur wenig Wiederholungen erzielen konnte.

Unter diesen zehn meistgespielten Werken sind deutsche, italienische und französische Opern vertreten, wobei die letzteren überwiegen. Die Mehrzahl der Werke sind der Opéra comique zuzuordnen, jedoch waren dies die letzten Jahre, in denen die komische Oper die führende Opernform war. 1828 begann international mit der Uraufführung von 'Die Stumme von Portici' sowie am Hoftheater mit der deutschen Erstaufführung am 16. Oktober 1828[10] die Epoche der französischen Grand Opéra. Mit 'Robert der Teufel'

[9] Die zehn meistgespielten Werke waren nur Opern, daher erfolgt eine separate Auflistung der meistgespielten Stücke des Sprechtheaters auf S. 83.

[10] An diesem Tag und bei den folgenden Aufführungen wurde 'Die Stumme von Portici' nur als Oper bezeichnet, erst ab 1854 findet sich die Gattungsbezeichnung „große Oper" auf den Theaterzetteln. Dies war ein neuer Operntypus, der sich aber schnell durchsetzte, und einmal etabliert wirkte diese Bezeichnung später als Zuschauermagnet.

und 'Norma' sind auch bereits weitere große Opern in der Tabelle vertreten, die allerdings nicht ganz vorn zu finden sind, da sie erst in den letzten Spielzeiten erstaufgeführt wurden. Dies deutet schon an, daß hinter den angegebenen absoluten Aufführungszahlen jeweils verschiedene Verteilungen der Aufführungen über die einzelnen Spielzeiten hinweg und damit unterschiedliche Entwicklungslinien vorliegen.

Verteilung der Aufführungen der meistgespielten Opern unter Herzog Ernst I. auf die einzelnen Spielzeiten

Opern Nr.	1.	2.	3.	4.	5a.	5b.	7.	8.	9.	10.[11]
1827/28	6	1	-	6	-	9	-	-	-	2
1828/29	5	4	2	7	-	7	-	-	-	2
1829/30	3	3	7	5	-	3	-	-	-	1
1830/31	2	-	4	2	7	2	-	-	-	2
1831/32	4	2	2	1	4	3	-	-	-	3
1832/33	3	6	5	4	4	2	-	-	-	2
1833/34	3	2	2	2	5	1	-	-	-	-
1834/35	2	2	3	1	3	2	-	-	-	2
1835/36	4	3	-	2	2	-	-	-	5	1
1836/37	4	2	1	1	2	-	-	8	3	2
1837/38	1	3	-	1	2	1	(1)[12]	4	2	1
1838/39	1	2	2	-	2	1	-	2	2	1
1839/40	-	1	-	-	-	-	6	4	2	-
1840/41	1	3	3	-	-	-	11	4	3	1
1841/42	3	3	1	-	-	1	3	1	2	-
1842/43	3	3	2	-	1	-	4	-	2	-

Die beiden großen Opern 'Robert der Teufel' (7.) und 'Norma' (8.) wurden erst Ende der dreißiger Jahre am Hoftheater erstaufgeführt, erreichten aber innerhalb der wenigen Spielzeiten unter Herzog Ernst I. bereits sehr hohe Aufführungszahlen. Bei diesen beiden Opern und außerdem noch bei 'Die weiße Dame' (4.), 'Fra Diavolo' (5a.) und 'Maurer und Schlosser' (5b.) ist ein ähnliches Verteilungsschema der Aufführungen über die Spielzeiten hinweg sichtbar. Die höchste Aufführungszahl innerhalb einer Spielzeit fällt meist gleich in die erste oder zweite Spielzeit des Stücks, d. h. es war ein sofortiger großer Erfolg.[13] Danach fallen die Aufführungszahlen (d. h. wohl auch die Nachfrage nach diesem Werk) jedoch schnell ab: Die Aufführungszahlen sinken unter vier Aufführungen pro Spielzeit, oftmals folgen auch ein oder

[11] Die Operntitel konnten aus Platzgründen nicht angeführt werden; die Numerierung entspricht der vorigen Tabelle, der somit der jeweilige Titel entnommen werden kann.

[12] Hier wurden nur Szenen aus dem 2. und 4. Akt anläßlich des Gastspiels der Sängerin Urban gegeben.

[13] 'Maurer und Schlosser', 'Fra Diavolo', 'Die Nachtwandlerin' und 'Norma' waren in der Spielzeit ihrer Erstaufführung jeweils das meistgespielte Stück der Spielzeit, 'Die Stumme von Portici' kam erst mit Verzögerung nach Coburg und Gotha, da die Erstaufführung 1828/29 in Rudolstadt stattfand, und war in ihrer zweiten Spielzeit das meistgespielte Werk. 'Robert der Teufel' war die einzige Oper, der es gelang, zwei Spielzeiten hintereinander (1839/40 und 1840/41) das meistgespielte Werk der Spielzeit zu sein.

mehrere Spielzeiten ohne eine einzige Aufführung des Stücks. Am deutlichsten ausgeprägt ist dieses Schema des kurzen, aber starken Erfolges bei 'Maurer und Schlosser' (5b.): In den ersten zwei Spielzeiten konnte diese Oper die sensationelle Zahl von 16 Aufführungen verbuchen, in den folgenden 14 Spielzeiten kamen jedoch nur noch 16 weitere Aufführungen hinzu. 'Die Nachtwandlerin' (9.) und 'Die Stumme von Portici' (3.) können mit leichten Abstrichen auch zu der genannten Kategorie von Stücken gerechnet werden. Bei der 'Nachtwandlerin' fielen die Aufführungszahlen erst in den Jahren nach 1844 langsam ab. 'Die Stumme von Portici' zeigt mit dem Maximum von sieben Aufführungen in ihrer zweiten Spielzeit und dem Absinken der Wiederholungszahlen bis zur Spielzeit 1835/36, in der gar keine Vorstellung der Oper erfolgte, dieselben beschriebenen Merkmale. Diese Oper erlebte jedoch 1840/41 einen neuen Aufschwung in ihrer Beliebtheit, weil sie neu in Szene gesetzt wurde.

Es bleiben somit nur drei Opern übrig, die sich bezeichnenderweise durch ihre Entwicklungslinien deutlich von den bisher skizzierten abheben. Es wäre zwar übertrieben zu behaupten, der langfristige Erfolg eines Werkes ließe sich bereits an der Entwicklung der Aufführungszahlen der ersten Spielzeiten ablesen, denn solche allgemeinen Prognosen müssen immer unsicher bleiben. Im vorliegenden historischen Beispiel zeichnen sich jedoch gerade die drei Opern, die während des gesamten Bestehens des Hoftheaters bis 1918 sowie im Opernrepertoire deutscher Bühnen bis heute einen Stammplatz haben, durch ihre gleichmäßigen Entwicklungslinien als „Langzeiterfolg" aus. 'Der Barbier von Sevilla' erzielte zwar ebenfalls in den ersten zwei Spielzeiten seine höchsten Aufführungszahlen, sie liegen aber nicht im Spitzenbereich wie z. B. die neun Aufführungen von 'Maurer und Schlosser' in derselben Spielzeit; 'Der Barbier von Sevilla' war auch nie das meistgespielte Stück einer Spielzeit. Die hohe Gesamtaufführungszahl von 45 summiert sich aus den regelmäßigen Wiederholungen über Jahre hinweg. Diese Oper konnte auch noch 1835/36 und 1836/37 (also acht bzw. neun Jahre nach der Erstaufführung) vier Aufführungen pro Spielzeit erreichen, eine Zahl, die die im vorigen Absatz genannten Opern mit starkem Anfangserfolg nicht mehr erzielen konnten. Es gab nur eine einzige Spielzeit, in der diese Oper nicht gespielt wurde. Dasselbe gilt für den 'Freischütz', der nur 1830/31 nicht gespielt wurde, ansonsten aber meist konstant ein bis drei Aufführungen pro Saison hatte. Nur eine Spielzeit (1832/33) ragt mit sechs Aufführungen heraus; dies war aber nicht die erste oder zweite Spielzeit des Stücks, und der Erfolg lag somit nicht am bloßen Reiz der Novität. 'Don Juan' zeigt einen noch gleichmäßigeren Verlauf der Aufführungskurve: Dieses Werk blieb jahrelang - ohne größere Höhen und Tiefen - konstant im Repertoire vertreten.

Die meistgespielten Werke innerhalb von zwei Spielzeiten

Spielzeiten	Stück/Autor	Aufführungen
1827/28+1828/29	Maurer und Schlosser/Auber	16
1828/29+1829/30	Fiorella/Auber, Die weiße Dame/Boieldieu	12
1829/30+1830/31	Die Stumme von Portici/Auber	11
1830/31+1831/32	Fra Diavolo/Auber	11
1831/32+1832/33	Fra Diavolo/Auber, Der Freischütz/Weber	8
1832/33+1833/34	Fra Diavolo/Auber, Zampa/Herold	9
1833/34+1834/35	Der Schwur/Auber	11
1834/35+1835/36	Montecchi und Capulet/Bellini	10
1835/36+1836/37	Die Nachtwandlerin/Bellini, Norma/Bellini, Der Barbier von Sevilla/Rossini	8
1836/37+1837/38	Norma/Bellini	12
1837/38+1838/39	Der Geburtstag (Ballett)/Schäffer	10
1838/39+1839/40	Belisar/Donizetti, Der schwarze Domino/Auber	7
1839/40+1840/41	Robert der Teufel/Meyerbeer	17
1840/41+1841/42	Robert der Teufel/Meyerbeer	14
1841/42+1842/43	Hans Sachs/Lortzing, Zar und Zimmermann/Lortzing	9

Es wurden bei der Auswertung sämtliche Stücke einbezogen, jedoch ist auch diesmal wieder kein Stück des Sprechtheaters[14] unter den meistgespielten. Einzig ein Ballett des Ballettmeisters Julius Schäffer konnte in den Spielzeiten 1837/38+1838/39 die ansonsten immer meistgespielten Opern übertreffen.

Zweimal ergeben sich außergewöhnlich hohe Wiederholungszahlen in Anbetracht des kurzen Zeitraums von zwei Spielzeiten und der bescheidenen Größe der beiden bespielten Städte: bei 'Maurer und Schlosser' zu Beginn des Hoftheaters mit 16 Aufführungen (allerdings sind dabei je zwei Aufführungen in Bad Liebenstein und Rudolstadt enthalten) und später bei 'Robert der Teufel' mit 17 bzw. 14 Aufführungen. Diesen herausragenden Zahlen stehen sonst zehn bis zwölf Aufführungen gegenüber; in einigen Spielzeiten findet sich mit sieben bis neun Aufführungen kein herausragendes Erfolgsstück, hier gibt es dann mehrere Stücke, die die gleiche Aufführungszahl erreichen konnten. Die großen Erfolge hatten bis auf wenige Ausnahmen immer neue, gerade erstaufgeführte Stücke. Eine solche Ausnahme ist 'Die Stumme von Portici', die bereits 1828 in Rudolstadt erstaufgeführt wurde, aber in Coburg erst 1829 nachgespielt wurde und dann auf hohe Wiederholungszahlen kam. 'Fra Diavolo' konnte sich mehrmals als meistgespieltes Stück behaupten, da kein neues Erfolgsstück in den folgenden Spielzeiten aufkam, das diese Oper ablösen konnte.

Es finden sich bei der obigen Auswertung auch Stücke, die man als „Eintagsfliegen" bezeichnen könnte. 'Fiorella', die 1828/29+1829/30 die

14 Die höchsten Aufführungszahlen, die Stücke des Sprechtheaters in zwei Spielzeiten erreichen konnten, seien kurz ergänzt: 1833/34+1834/35 'Der Spiegel des Tausendschön'/Blum neun Aufführungen, 1828/29+1829/30 'Der alte Feldherr'/Holtei und 'Die Mißverständnisse'/ Steigentesch acht Aufführungen, 1832/33+1833/34 'Rataplan'/Pillwitz acht Aufführungen.

sehr hohe Zahl von zwölf Aufführungen vorweist, wurde danach nur noch dreimal gespielt. Ähnlich, wenn auch nicht ganz so kraß, liegt der Fall bei 'Der Schwur': Nach elf Aufführungen 1833/34+1834/35 folgen nur noch weitere sieben Aufführungen bis 1844. Es ist auffallend, daß es sich bei beiden Opern um Werke Aubers handelt, der auch in der obigen Liste bis zum Jahr 1835 immer mit einer seiner Opern führend war. Gerade seine Kompositionen fallen unter den Begriff der zeitgenössischen Tagesproduktion: Hier wird ein Werk des Komponisten von seinem neuesten Werk abgelöst, worauf das ältere meist bald in der Versenkung verschwindet. Ab der Saison 1834/35, mit der Erstaufführung von 'Montecchi und Capulet', dem ersten Werk Bellinis am Hoftheater, stellt dieser nun die jeweilig erfolgreichste Oper. Aber auch von ihm werden daraufhin weitere zwei Opern erstaufgeführt, die jeweils die vorangegangene schnell in der Beliebtheit ablösen - wie bei Auber. Erst mit der Spielzeit 1839/40 erscheint mit 'Robert der Teufel' wieder eine überdurchschnittlich erfolgreiche Oper auf dem Hoftheater, die sich zweimal hintereinander als meistgespieltes Werk halten kann wie Jahre zuvor 'Fra Diavolo'.

DIE MEISTGESPIELTEN DRAMEN (10.6.1827-28.1.1844)

Plazierung[15]	Stück	Autor	Gattung	Aufführungen
1. (11.)	Preciosa	Wolff	Schauspiel	19
2. (16.)	Der Spiegel des Tausendschön	Blum	Posse	16
2. (16.)	Die Mißverständnisse	Steigentesch	Lustspiel	16
4. (18.)	Die Schleichhändler	Raupach	Lustspiel	15
5. (21.)	Das Fest der Handwerker	Angely	Posse	14
5. (21.)	Sieben Mädchen in Uniform	Angely	Posse	14
7. (27.)	Lenore	Holtei	Schauspiel	13
8. (31.)	Die Lichtensteiner	Bahrdt	Schauspiel	12
8. (31.)	Die Übereilung	Meyer	Lustspiel	12
89.(143.)	Das Bild	Houwald	Trauerspiel	5

Die Tabelle belegt die wesentlich niedrigeren Aufführungszahlen, die die meistgespielten Dramen im Vergleich zu den Opern erzielen konnten. Verschiedene Gattungen des Sprechtheaters finden sich unter diesen Werken: Nach einem Schauspiel folgt eine Posse, dann ein Lustspiel.[16] Insgesamt

[15] An erster Stelle steht die Plazierung nur innerhalb der Sprechtheaterstücke, in Klammern folgt die Plazierung bei Auswertung aller 777 Stücke, also inklusive Musiktheater.

[16] Die angegebenen Gattungsbezeichnungen entsprechen den übergeordneten Gruppenbegriffen, in die ich die vielfältigen, differierenden Bezeichnungen der 2.162 Stücke für die quantitative Auswertung zusammengefaßt habe. Unter den Begriff „Posse" fällt dabei auch die Burleske und das Vaudeville. Im frühen 19. Jahrhundert wurden viele Stücke mit dem französischen Begriff „Vaudeville" bezeichnet; teilweise handelte es sich auch um Bearbeitungen aus dem Französischen, der deutsche Begriff etablierte sich erst später. Daß die Grenzen zwischen diesen nah verwandten Gattungen fließend waren, illustrieren viele Beispiele. Das oben aufgelistete Stück 'Der Spiegel des Tausendschön' wurde auf dem Theaterzettel als Burleske angekündigt, im handschriftlichen Aufführungsverzeichnis des Hoftheaters als Vaudeville geführt,

gesehen ist unter diesen neun führenden Stücken der Lustspielbereich (zu dem die Posse gehört) am stärksten vertreten. Von den Trauerspielen hingegen konnte nicht ein einziges Werk in den knapp 17 Jahren des Untersuchungszeitraums entsprechende Aufführungszahlen erreichen, das meistgespielte Trauerspiel mit nur fünf Aufführungen ist 'Das Bild'/Houwald, das damit bei durchgeführter Plazierung erst an 89. Stelle kommt. Es ist auffällig, daß vier der oben aufgelisteten erfolgreichen Stücke laut Angaben der Theaterzettel Stücke mit Musik waren - also nicht nur Werke mit heiterem Inhalt, sondern auch mit Gesangseinlagen finden sich hier besonders stark wieder. An dieser Stelle sei daran erinnert, daß im Ensemble noch keine strikte Trennung zwischen Sängern und Schauspielern vollzogen war und dementsprechend auch bei den Stückgattungen strenge Trennlinien zwischen dem Musik- und Sprechtheaterbereich nicht vorlagen. Die Zuordnung von Posse mit Gesang bzw. Vaudeville zum Sprechtheater entspricht heutiger Kategorisierung, die Grenzen zu den leicht sangbaren komischen Opern und Singspielen sind fließend.

Betrachtet man die Stücke analog zu den meistgespielten Opern in ihrer Verteilung über die einzelnen Spielzeiten, so erkennt man das oben erläuterte Schema des sofortigen Erfolgs der Novität und des darauffolgenden schnellen Absinkens der Aufführungszahlen wieder. Es ist hier sogar noch wesentlich stärker ausgeprägt, wenn auch mit insgesamt niedrigeren absoluten Aufführungszahlen. Alle oben aufgelisteten neun Stücke erzielten ihre höchste Aufführungszahl in der allerersten Spielzeit ihres Erscheinens. Die Werte schwanken zwischen drei Aufführungen bei 'Preciosa' bis hin zu sechs Aufführungen bei den beiden Possen 'Der Spiegel des Tausendschöns' und 'Das Fest der Handwerker'. Schon ab der jeweils dritten Spielzeit sinkt die Aufführungszahl jedoch auf nur noch null bis zwei Aufführungen, allein die beiden führenden Stücke 'Preciosa' und 'Der Spiegel des Tausendschöns' wurden in einer Saison noch dreimal gegeben. Weiterhin haben alle Stücke bis auf 'Preciosa' die Hälfte ihrer Gesamtaufführungszahl in ihren ersten zwei Spielzeiten gewonnen, in all den folgenden Spielzeiten konnten sie dann höchstens dieselbe Aufführungszahl erreichen. So kann man im Sprechtheaterbereich - gemäß der aus den Entwicklungslinien der Opern gewonnenen Kategorien - bei allen oben aufgelisteten Werken (mit Ausnahme von 'Preciosa') von zeitgenössischer Tagesproduktion sprechen: Sie alle hatten nur einen kurzfristigen starken Erfolg und verschwanden dann schnell wieder vom Spielplan. Diese Stücke sind inzwischen längst in Vergessenheit geraten. Nur das Schauspiel 'Preciosa' ist dem Theaterhistoriker noch bekannt, da es im 19. Jahrhundert auf sämtlichen Spielplänen deutscher Bühnen zu

und in der Festschrift von 1877 wird es dann als Posse bezeichnet. Die beiden Stücke Angelys erschienen auf dem Theaterzettel unter der Bezeichnung Vaudeville.

finden war.[17] Bei 'Preciosa' bewahrheitet sich die frühe Prognose eines Langzeiterfolgs: Dieses Schauspiel mit Musik (von Carl Maria von Weber) stand nach 1844 weiterhin auf dem Spielplan und wurde zum letzten Mal 1916 auf dem Hoftheater zu Coburg und Gotha gegeben.

[17] Nach 'Preciosa' ist vielleicht noch 'Das Fest der Handwerker' zu nennen, das sich im 19. Jahrhundert längere Zeit im Spielplan halten konnte. Immerhin wurde dieses Stück später noch in Reclams Universal-Bibliothek aufgenommen und als Band 19 gedruckt.

III.7.3 Der Spielplan des Hoftheaters unter Herzog Ernst I. (1827-44): Autoren

Die meistgespielten Autoren unter Herzog Ernst I. (10.6.1827-28.1.1844)

	Autor	Aufführungen	Stücke
1.	Auber, Daniel François	222	17
2.	Blum, Karl	132	29
3.	Raupach, Ernst	114	26
4.	Töpfer, Karl	113	22
5.	Rossini, Giacchino	100	10
6.	Angely, Louis	90	21
7.	Kotzebue, August	86	42
	Tenelli, M.	86	34
9.	Bellini, Vincenzo	81	7
10.	Schäffer, Julius[1]	60	14
11.	Schneider, Louis	58	17
12.	Birch-Pfeiffer, Charlotte	56	11
	Boieldieu, Adrien	56	6
14.	Lebrun, Karl	55	17
15.	Mozart, Wolfgang A.	53	5
16.	Herold, L. Ferdinand	48	5
17.	Weber, Carl M. von	47	2
18.	Hell, Theodor	45	15
19.	Donizetti, Gaetano	44	5
20.	Weißenthurn, Johanna von	43	12
21.	Amalie von Sachsen	42	11
22.	Meyerbeer, Giacomo	41	2
23.	Holbein, Franz von	40	12
24.	Holtei, Karl von	38	5
25.	Cosmar, Alexander	33	15
	Schiller, Friedrich	33	10

Die meistgespielten Komponisten

Unter den 25 meistgespielten Autoren sind neun Komponisten zu finden. Die führende Position Aubers ist kaum verwunderlich, da drei seiner Opern unter den zehn meistgespielten Werken plaziert sind. Der Abstand zu den folgenden Autoren ist beträchtlich: Mit 222 Aufführungen wurden seine Werke fast doppelt so viel gespielt wie die der folgenden drei Dramatiker Blum[2], Raupach und Töpfer. Im Gegensatz zu der Liste der meistgespielten Werke, in der sich nur Opern auf den vordersten zehn Plätzen befinden, sind hier bei

[1] Hierbei handelt es sich um den Ballettmeister des Hoftheaters Julius Schäffer, von dem 14 Ballette im betreffenden Zeitraum aufgeführt wurden.

[2] Karl Ludwig Blum (1786-1844) wird von mir zu den Dramatikern gerechnet, allerdings betätigte er sich auch als Komponist. Unter den 29 Stücken, die von ihm am Hoftheater gespielt wurden, sind eine Oper und ein Singspiel.

den meistgespielten Autoren nur drei Komponisten auf den ersten zehn Plätzen. Dieser Unterschied wird leicht verständlich, wenn man in der obigen Liste die Spalte mit der Zahl der Stücke pro Autor betrachtet. Kein Komponist hat nur annähernd so viele Stücke geschrieben wie die Dramatiker der damaligen Zeit, die meist mehrere Stücke pro Jahr verfaßten. Selbst Auber, der „Vielschreiber“ unter den Komponisten, steht mit 17 Werken, die von ihm am Hoftheater gespielt wurden, weit hinter der Zahl der aufgeführten Werke Kotzebues (42), Tenellis (34) und Blums (29) zurück. Die Reihenfolge der meistgespielten Komponisten ist - im Gegensatz zum Sprechtheater - bis hin zu Weber, der mit nur zwei Werken eine sehr hohe Aufführungszahl erzielte, identisch mit der Reihenfolge der Komponisten mit der höchsten Zahl von aufgeführten Stücken am Hoftheater. Aus diesem Grund wäre es voreilig, die hohen Aufführungszahlen eines Autors mit hoher Beliebtheit gleichzusetzen, ohne die dahinter verborgene Stückanzahl zu berücksichtigen.

Um nachzuprüfen, ob sich also z. B. die führenden Positionen der Komponisten Auber, Rossini, Bellini, Boieldieu und Mozart nur auf die Anzahl der gespielten Opern zurückführen läßt oder doch auf eine besondere Beliebtheit der Gesamtheit ihrer Opern, kann man den Quotienten aus Aufführungszahl und Stückzahl (=durchschnittliche Aufführungshäufigkeit der Stücke eines Komponisten) bilden. Dabei verschiebt sich die Reihenfolge der genannten Komponisten geringfügig:

Durchschnittliche Aufführungshäufigkeit pro Stück eines Komponisten[3]

1. Auber	13,06	(222 Aufführungen/17 Stücke)
2. Bellini	11,57	(81 Aufführungen/7 Stücke)
3. Mozart	10,60	(53 Aufführungen/5 Stücke)
4. Rossini	10,00	(100 Aufführungen/10 Stücke)
5. Boieldieu	9,33	(56 Aufführungen/6 Stücke)

Alle führenden Komponisten liegen deutlich über der im vorigen Kapitel ermittelten durchschnittlichen Aufführungshäufigkeit von 7,44 pro Oper. Diese Auswertung bestätigt also Aubers führende Position, da sich in seinem Fall die enorm hohe Aufführungszahl nicht nur durch die hohe Anzahl von Werken summiert, sondern er auch mit der Masse seiner Stücke jeweils hohe Aufführungszahlen erreichte. Neben seinen drei Erfolgsopern mit jeweils über 30 Aufführungen reicht das Spektrum der Aufführungszahlen der übrigen Werke gleichmäßig von einer Oper, die nur eine Aufführung erzielte, bis hin zu 'Fiorella' mit 15 Aufführungen und 'Der Schwur' mit 18 Aufführ-

[3] Für die Auswertung wurden nur Komponisten mit mindestens fünf Werken berücksichtigt. Bei einer Gesamtauswertung aller Komponisten kämen Weber und Meyerbeer noch vor Auber. Allerdings ist bei diesen beiden Komponisten der Wert einer durchschnittlichen Aufführungshäufigkeit pro Stück wenig sinnvoll, da von beiden überhaupt nur zwei Opern aufgeführt wurden, wobei jeweils die Erfolgsoper des Komponisten ('Der Freischütz' bzw. 'Robert der Teufel') den Durchschnitt in die Höhe treibt.

rungen. Zeigt sich bei Auber also eine Streuung innerhalb seines Œuvres von niedrigen, mittleren und hohen Aufführungszahlen, so ist dies bei Rossini überhaupt nicht der Fall. Zwar wurden seine zehn Opern 100mal gespielt, jedoch konnte keine weitere seiner Opern auch nur annähernd an den Erfolg des 'Barbier von Sevilla' mit 45 Aufführungen anknüpfen. Ähnlich verhält es sich bei Boieldieu, der ebenfalls nur ein Erfolgsstück vorweisen kann: 'Die weiße Dame' macht allein 34 der 56 Aufführungen Boieldieus aus, nur 'Johann von Paris' konnte mit zwölf Aufführungen überhaupt noch ein über dem Gesamtdurchschnitt der Opern (7,44) liegendes Ergebnis erzielen. Daher sind diese beiden Komponisten mit nur einer Erfolgsoper bei der Auswertung der durchschnittlichen Aufführungshäufigkeit hinter Auber und Bellini zurückgefallen. Bei Bellini waren dagegen vier seiner sieben Opern überdurchschnittlich erfolgreich: 'Norma' (23 Aufführungen), 'Die Nachtwandlerin' (21), 'Montecchi und Capulet' (18) und 'Die Puritaner' (11).

Bei den drei meistgespielten Komponisten Auber, Rossini und Bellini sei im folgenden kurz die Verteilung ihrer Aufführungszahlen auf die einzelnen Spielzeiten betrachtet.

Auber erreichte zwölf Jahre hindurch sehr hohe Aufführungszahlen (1827/28-1838/39). Mit der Spielzeit 1830/31 waren bereits acht seiner Opern erstaufgeführt, alle wurden 1830/31 auch wieder gespielt und erzielten zusammen 27 Aufführungen - dies ist der höchste Wert, der unter Ernst I. von einem Autor pro Saison erzielt wurde. Auber dominierte damit 1830/31 den Spielplan völlig: Die 27 Aufführungen seiner Opern, in Relation gesetzt zu den insgesamt 74 Musiktheateraufführungen dieser Spielzeit, ergeben einen prozentualen Anteil von 36,49 % (d. h. jede dritte Opernaufführung war ein Werk Aubers). Mit Spielzeit 1839/40 reduzierten sich die Aufführungszahlen jedoch sprungartig auf weniger als zehn und erreichten mit nur zwei Aufführungen in der Spielzeit 1841/42 ihren Tiefstand. Dieses plötzliche Abfallen korrespondiert mit dem zum gleichen Zeitpunkt erfolgten Absinken der Aufführungszahlen der drei erfolgreichsten Opern Aubers. Des weiteren wurden in diesen letzten Spielzeiten kaum noch neue Opern Aubers erstaufgeführt, die den Erfolg der frühen Werke hätten ersetzen können.

Bei *Rossini* läßt sich ähnliches beobachten: Die meisten Aufführungen erzielte er in den ersten Jahren des Bestehens des Hoftheaters. 14 Aufführungen in der Spielzeit 1829/30 bilden den Höhepunkt der Aufführungsserie seiner Werke. Nachdem in den ersten sieben Spielzeiten acht seiner Opern erstaufgeführt wurden, kam in der achten Spielzeit 1834/35 keine neue Oper[4] mehr von ihm auf den Spielplan, und die Aufführungszahl fiel sofort

[4] Das Fehlen neuer Opern Rossinis resultiert natürlich aus der Tatsache, daß dieser nach 'Wilhelm Tell' (1829) bis zum seinem Tode 1868 keine einzige Oper mehr schrieb. Bei Auber hingegen gingen die Erstaufführungen neuer Opern aus anderen Gründen zurück. Auber (1782-1871), der wie Rossini ein hohes Alter erreichte, komponierte bis ins Jahr 1869 Opern,

schlagartig auf nur noch drei Aufführungen. Insgesamt fünf Spielzeiten ohne Novität ließen die Aufführungszahlen bis auf jeweils nur eine in den Spielzeiten 1837/38 und 1838/39 sinken, bis in der Spielzeit 1839/40 mit 'Wilhelm Tell' eine für Coburg und Gotha noch neue Oper angesetzt wurde, die die Aufführungszahl wieder langsam ansteigen ließ. 'Wilhelm Tell' wurde erst zehn Jahre nach der Uraufführung am Hoftheater gespielt, und zwar sofort nach Eröffnung des großen neuen Theatergebäudes in Gotha. Hierbei läßt sich vermuten, daß erst auf die bühnentechnischen Möglichkeiten zur Realisierung dieser großen Oper gewartet werden mußte. Diese Oper erzielte immerhin neun Aufführungen bis Januar 1844 und war neben dem 'Barbier von Sevilla' die einzige Oper Rossinis, die sich in den vierziger Jahren noch behaupten konnte.

Während Auber und Rossini Komponisten sind, die sich vor allem in den ersten Spielzeiten größter Beliebtheit erfreuten, so erschien *Bellini* erstmals in der Saison 1834/35 auf dem Spielplan und kam mit zwei Opern auf die Zahl von acht Aufführungen. Dies ist die Spielzeit, in der die Aufführungszahlen Rossinis schlagartig abfielen, so daß man fast von einem Ablösemechanismus zwischen diesen beiden italienischen Komponisten sprechen kann. Bellini konnte sich am Hoftheater schnell durchsetzen, bereits in der Saison 1836/37 standen fünf seiner Opern auf dem Spielplan und erreichten 15 Aufführungen. Danach gingen die Aufführungszahlen langsam zurück.

DIE MEISTGESPIELTEN DRAMATIKER

Sechs Dramatiker sind unter den zehn meistgespielten Autoren zu finden: mit über 100 Aufführungen Karl Blum (132 Aufführungen), Ernst Raupach (114) und Karl Töpfer (113), und mit 86 bis 90 Aufführungen Louis Angely (90), August Kotzebue (86) und M. Tenelli[5] (86). Auch bei den Dramatikern sind - wie bei den Komponisten - die Autoren mit den meisten Aufführungen identisch mit den Autoren, von denen die meisten Stücke gespielt wurden. Jedoch erfolgt bei einer Auflistung nach der Anzahl der Stücke pro Autor hier eine kleine Umschichtung. Kotzebue (42 Stücke) und Tenelli (34) schieben sich nach vorn, während die Reihenfolge der anderen vier Dramatiker unverändert bleibt: Blum (29), Raupach (26), Töpfer (22), Angely (21). Wurden somit von sechs Schriftstellern jeweils mehr als 20 Stücke am Hoftheater gespielt, hatte bei den Komponisten Auber die höchste Werkzahl bereits mit 17 Opern. Doch nicht nur bei diesen Extremwerten sind Unterschiede zwischen Sprech- und Musiktheater zu bemerken, sondern auch bei der Analyse aller gespielten Stücke:

konnte aber mit seinem Spätwerk nicht an seine frühen Erfolge anknüpfen. Nur wenige dieser späten Opern wurden in Coburg oder Gotha aufgeführt.

5 Tenelli ist das Pseudonym für den in Gotha lebenden Professor Millenet, der auch als Theaterdichter am Hoftheater tätig war.

Werke pro Komponist/pro Dramatiker

1-5 Werke:	45 Komponisten	(90 %)	128 Dramatiker	(82,05 %)
6-10 Werke:	4 Komponisten	(8 %)	13 Dramatiker	(8,33 %)
mehr als 10 Werke:	1 Komponist	(2 %)	15 Dramatiker	(9,62 %)

28 Dramatiker, aber nur fünf Komponisten, sind mit mehr als fünf Werken im Hoftheaterspielplan vertreten. Es ist offensichtlich, daß die Komposition einer Oper im allgemeinen mehr Zeit beansprucht als die Erdichtung eines Dramas und folglich kein Komponist auch nur annähernd so viele Werke schaffen konnte wie die Vielschreiber unter den Dramatikern. So existieren z. B. von Kotzebue über 200 und von Raupach 117 Dramen[6].

Der Spielplan des Hoftheaters enthielt 128 Werke von 50 Komponisten und 627 Werke von 156 Dramatikern. Es ergibt sich hier ein unterschiedliches Bild beider Sparten, das die im Durchschnitt geringere Werkzahl der Komponisten illustriert. Im Sprechtheater wurden von den meisten Dramatikern gleich mehrere Werke am Hoftheater gespielt. In der Liste der meistgespielten Autoren[7] konnte nur ein Dramatiker mit weniger als zehn Stücken unter die 25 meistgespielten Autoren kommen: Diese Ausnahme war Karl von Holtei, der mit nur fünf Werken immerhin 38 Aufführungen erzielen konnte. Ansonsten sammelten die Dramatiker die hohen Aufführungszahlen durch die hohe Anzahl ihrer am Hoftheater gespielten Stücke.

Dies leitet über zu der Auswertung der durchschnittlichen Aufführungshäufigkeit der Werke eines Dramatikers, die analog schon bei den Komponisten durchgeführt wurde. Bei den Dramatikern zeigen sich jedoch starke Verschiebungen in der Rangfolge:

Durchschnittliche Aufführungshäufigkeit pro Stück eines Dramatikers[8]

1. Holtei	7,60	(38 Auff./5 Stücke)
2. Wolff	5,80	(29 Auff./5 Stücke)
3. Töpfer	5,14	(113 Auff./22 Stücke)
4. Birch-Pfeiffer	5,09	(56 Auff./11 Stücke)

Von den sechs meistgespielten Autoren findet sich nur Töpfer auch bei der Relation Aufführungen/Werkzahl mit vorn. Während Blum (4,55), Raupach (4,38) und Angely (4,29) immerhin noch überdurchschnittlich hohe Werte erreichen können, liegen die beiden „Vielschreiber“ Kotzebue (2,05) und Tenelli (2,53) sogar deutlich unter dem Durchschnitt, denn die durchschnittliche Aufführungshäufigkeit im Sprechtheater betrug 3,24 (2.034 Aufführungen/627 Dramen).

6 Angabe nach: Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Begründet von Wilhelm Kosch, fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall. Bd. 3. Bern 1992, S. 1825.

7 Vgl. S. 86.

8 Berücksichtigt wurden nur Dramatiker, die mit mindestens fünf Werken am Hoftheater vertreten waren.

Verteilung der Aufführungshäufigkeiten der Stücke eines Dramatikers[9]

Autoren	Stücke mit 19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1 Aufführungen	Stücke pro Autor
Kotzebue										1						3	6	14	18	42
Tenelli													1		2	3	10	9	9	34
Schneider									2					1		2	4	2	6	17
Wolff	1														1			2	1	5
Angely						2							1	2	2	2	4	5	3	21
Blum				1					1	1		2		2	5	4	3	7	3	29
Raupach					1				1				1	4	2	5	5	5	2	26
Töpfer										1	2	1	2	3	3	4	3	2	1	22
Birch-Pfeiffer											1	1	1	2	1	2	1	2		11
Holtei							1		1		1						1	1		5
Schiller															1	3	4	2		10

Kotzebue/Tenelli: In den ersten beiden Zeilen ist die Verteilung der Aufführungshäufigkeiten der Stücke Kotzebues und Tenellis aufgelistet, die beide ähnliche Tendenzen aufweisen und einen extremen Gegensatz zu den anderen Autoren bilden. Bei Kotzebue konnte von 42 Stücken nur eines ('Der Freimaurer') zehn Aufführungen erzielen, die anderen kamen nicht über vier Vorstellungen hinaus, und 18 Werke hatten sogar nur eine einzige Aufführung. Bei Tenelli ist die Häufigkeitsverteilung ähnlich: Mit nur sieben Aufführungen hatte das Stück 'Der Verstorbene' die meisten Wiederholungen, die übrigen 33 Stücke erreichten nur ein bis fünf Aufführungen. Bei beiden Autoren erlangten also die meisten Werke nur ganz wenige Aufführungen. Faßt man die Stücke, die nur eine bis drei Aufführungen erzielten, in eine Gruppe zusammen, die man dann mit gewisser Berechtigung (die durchschnittliche Aufführungshäufigkeit pro Stück im Sprechtheater liegt bei 3,24) als wenig gespielte Stücke bezeichnen kann, so sind 90 % der Stücke Kotzebues und 82 % der Stücke Tenellis dieser Gruppe zuzuordnen.[10]

Schneider/Wolff/Angely: Einen noch relativ hohen Prozentanteil der Werke im niedrigen Aufführungsbereich haben die drei Dramatiker, die in der obigen Tabelle in den nächsten Zeilen folgen: Schneider mit 71 %, Wolff mit 60 % und Angely mit 57 %. Bei den übrigen oben aufgelisteten Dramatikern

9 Die elf in der Tabelle aufgelisteten Dramatiker sind nach verschiedenen Kriterien ausgewählt worden. Enthalten sind die acht meistgespielten Dramatiker plus Holtei und Wolff, die die Auswertung der durchschnittlichen Aufführungshäufigkeit der Werke eines Dramatikers anführten. Außerdem wurde noch Schiller hinzugefügt, da er zum einen eine von den anderen Autoren abweichende Verteilung aufweist und zum anderen im Spielplan des Hoftheaters der folgenden Jahrzehnte eine sehr wichtige Rolle spielte.

10 Ein Blick auf das Musiktheater läßt dort ähnliche Verteilungen bei den beiden Komponisten Lübke und Dalayrac erkennen, deren Werke selten wiederholt wurden. Da die durchschnittliche Aufführungshäufigkeit im Musiktheater bei 7,44 liegt, kann man hier bei weniger als acht Aufführungen von wenig gespielten Werken sprechen. Von Lübke kam nur eines seiner Werke auf acht Aufführungen, während die anderen fünf (=83,33 %) wenig gespielt wurden (ein bis vier Aufführungen). Von den vier Stücken Dalayracs kam sogar kein einziges über zwei Aufführungen hinaus.

(bis auf Schiller mit 60 %) gehören deutlich weniger als 50 % ihrer Stücke in die Kategorie der wenig gespielten Stücke. Schneider, Wolff und Angely zeigen nicht nur einen in etwa gleich hohen Anteil von Stücken mit niedrigen Aufführungszahlen, sondern ihnen ist auch gemeinsam, daß sie ein oder zwei Erfolgsstücke vorweisen können. Zwei Dramen Schneiders erreichten elf Aufführungen ('Die junge Pathe' und 'Carl XII. auf Rügen'), zwei Dramen Angelys 14 Aufführungen ('Das Fest der Handwerker' und 'Sieben Mädchen in Uniform') und ein Stück Wolffs 19 Aufführungen ('Preciosa'). Hinter diesen Erfolgsstücken klafft dann eine Lücke: Bei Angely folgt nach den beiden Stücken mit 14 Aufführungen erst wieder eines mit sieben Aufführungen, bei Schneider ein Stück mit sechs Aufführungen. Aber besonders bei den Stükken Wolffs zeigt sich, daß das eine Werk ('Preciosa') mit der höchsten Aufführungszahl überhaupt die Gesamtbilanz des Autors „schönt". Wolff stand mit einer durchschnittlichen Aufführungshäufigkeit seiner Stücke von 5,80 an zweiter Stelle bei den Dramatikern, jedoch ist hier das arithmetische Mittel wenig aussagekräftig, da der Durchschnitt nur durch das eine Erfolgsstück in die Höhe gehoben wurde. Von den weiteren vier Stücken Wolffs erreichte nur eines noch fünf Aufführungen, zwei wurden nur zweimal gespielt und ein Stück sogar nur ein einziges Mal, so daß doch fast alle Stücke Wolffs - eben mit Ausnahme von 'Preciosa' - als relativ erfolglos bezeichnet werden können.[11]

Blum/Raupach/Töpfer: Die drei Dramatiker Blum, Raupach und Töpfer, die in den nächsten Zeilen folgen, haben wiederum einige Gemeinsamkeiten. Sie waren die drei meistgespielten Dramatiker mit jeweils über 100 Aufführungen und einer hohen Anzahl von über 20 gespielten Stücken, womit sich auch eine überdurchschnittlich hohe Aufführungshäufigkeit von 4,38 (Raupach), 4,55 (Blum) und 5,18 (Töpfer) pro Stück ergab. Haben allerdings Blum und Raupach jeweils ein Erfolgsstück mit 16 bzw. 15 Aufführungen vorzuweisen, so kam das meistgespielte Werk Töpfers nur auf zehn Vorstellungen ('Nehmt ein Exempel dran'). Ansonsten verteilen sich die Stücke dieser drei Dramatiker gleichmäßig über alle möglichen Aufführungszahlen, so daß sich ein breites Spektrum von niedrigen über mittlere bis hin zu hohen Aufführungshäufigkeiten ergibt.[12] In der Kategorie der Werke mit nur ein bis drei Aufführungen sind hier im Gegensatz zu den bisher behandelten Dramatikern erstmals weniger als die Hälfte der Werke dieser Autoren zu finden; von den jeweils über 20 Stücken gab es bei Töpfer sogar nur ein, bei Raupach zwei und bei Blum drei Stücke, die über eine einzige Aufführung

[11] Ähnlich wie bei Wolff gibt es drei Komponisten, die nur eine herausragende Erfolgsoper hatten, während ihre übrigen Kompositionen kaum gespielt wurden. Dies sind Rossini ('Der Barbier von Sevilla'), Weber ('Der Freischütz') und Boieldieu ('Die weiße Dame').

[12] Ein vergleichsweise breites Spektrum der Aufführungszahlen findet sich im Musiktheater nur bei Auber, dessen Opern sich zwischen maximal 35 und minimal einer Aufführung gleichmäßig verteilen.

nicht hinauskamen. Im Vergleich zu den 18 Stücken Kotzebues, die nur eine Aufführung erlebten, sind hier also kaum „Flops" vertreten. Die Mehrzahl der Werke verteilt sich diesmal auf den Bereich von zwei bis fünf Aufführungen.

Birch-Pfeiffer/Holtei/Schiller: Die Dramatiker in den drei untersten Zeilen der Tabelle - Birch-Pfeiffer, Holtei und Schiller - weisen weitere besondere Verteilungsformen der Aufführungshäufigkeiten ihrer Stücke auf. Ihnen ist gemeinsam, daß jedes ihrer Stücke mehr als eine Aufführung erreichte. Bei Birch-Pfeiffer liegen weder Flops noch Erfolgsstücke vor, ihre Dramen erzielten zwei bis neun Aufführungen und verteilen sich somit alle gleichmäßig im mittleren Bereich.[13] Dieses enge Beisammenliegen der Werke ähnelt sehr dem Verteilungsbild Töpfers, dessen Werke sich auf den Bereich von ein bis zehn Aufführungen erstrecken.[14] Holtei, der mit 7,60 die höchste durchschnittliche Aufführungszahl der Stücke bei den Dramatikern erreichte, hat unter den nur fünf Stücken, die am Hoftheater gespielt wurden, gleich drei viel gespielte Werke mit 13, elf und neun Aufführungen zu verbuchen. Damit nimmt Holtei eine gewisse Sonderstellung ein, denn von den anderen Autoren - mit wesentlich mehr Werken - konnte kaum einer drei Werke so weit vorn bei den Aufführungszahlen plazieren.[15] Die beiden anderen Stücke Holteis erreichten zwei bzw. drei Aufführungen. Die Werke Schillers weisen eine weitere eigentümliche Verteilung auf. Zwar gab es kein Stück mit nur einer Aufführung, aber andererseits kam auch das meistgespielte Drama Schillers nur auf fünf Aufführungen ('Wilhelm Tell'). Seine zehn Stücke liegen dicht gedrängt im engen Bereich von zwei bis fünf Aufführungen und weisen somit ein gleichbleibendes Niveau bzw. einen konstanten Beliebtheitsgrad auf.

AUFFÜHRUNGSZAHLEN DER MEISTGESPIELTEN DRAMATIKER PRO SPIELZEIT[16]

Die fünf meistgespielten Dramatiker unter Herzog Ernst I. - Blum, Raupach, Töpfer, Angely und Kotzebue - wurden alle bereits in der ersten Spielzeit

[13] Diese mittlere Aufführungshäufigkeit bei allen Werken und das Fehlen extrem erfolgreicher oder erfolgloser Opern findet sich im Musiktheater bei Donizetti, dessen fünf Opern drei, fünf, neun, 13 und 14 Aufführungen erzielten.

[14] Töpfer und Birch-Pfeiffer weisen bei den drei verschiedenen möglichen Mittelwertsberechnungen fast identische Werte auf, die die Ähnlichkeit der beiden Verteilungskurven illustrieren:

	arithmetisches Mittel	Median	Modus
Töpfer	5,14	5	4
Birch-Pfeiffer	5,09	5	4

[15] Im Musiktheater findet sich eine Entsprechung bei Bellini und Meyerbeer. Drei der sechs Opern Bellinis erreichten hohe Aufführungszahlen (23, 21, 18), und Bellini hatte die zweithöchste durchschnittliche Aufführungshäufigkeit mit 11,57. Beide Opern Meyerbeers waren sehr erfolgreich ('Robert der Teufel' mit 26, 'Die Hugenotten' mit 15 Aufführungen).

[16] S. S. 96. Dort finden sich die Aufführungszahlen für jede einzelne Spielzeit für die Dramatiker Blum, Raupach, Töpfer, Angely, Kotzebue, Tenelli, Schneider, Birch-Pfeiffer und Lebrun.

1827/28 aufgeführt. Auch die folgenden beliebten Autoren kamen schon in den ersten Spielzeiten auf den Spielplan: Tenelli erstmals 1828/29, Schneider sowie Birch-Pfeiffer 1830/31 und Lebrun 1827/28. Damit standen fast alle führenden Dramatiker der ersten zwei Jahrzehnte von Gründung des Hoftheaters an auf dem Spielplan. Im Gegensatz zum Musiktheater, wo sich Bellini als drittmeistgespielter Komponist behaupten konnte, obwohl das erste Werk von ihm erst 1834/35 gegeben wurde, finden sich im Sprechtheater nur Dramatiker mit hohen Aufführungszahlen, die über lange Jahre hinweg - von den ersten Spielzeiten an - gespielt wurden. So ist in bezug auf die gespielten Autoren erstaunlicherweise eine größere Kontinuität im Sprechtheater als im Musiktheater festzustellen.[17] Der bei den beiden meistgespielten Komponisten beobachtete plötzliche Abfall der Aufführungszahlen nach einigen Jahren läßt sich bei den fünf führenden Dramatikern nur bei einem einzigen - nämlich bei Angely ab der Spielzeit 1838/39 - konstatieren. Die anderen vier Dramatiker (Blum, Raupach, Töpfer, Kotzebue) wurden über die gesamte Zeit von 1827 bis 1844 fast kontinuierlich gespielt. Nur geringfügige Schwankungen der Aufführungszahlen sind zu vermelden, die aber bei keinem Autor eine bereits deutlich sinkende Tendenz verkünden. Einige Beispiele mögen das gleichbleibende Interesse für diese Dramatiker über Jahre hinweg verdeutlichen: Blum erzielte zehn Aufführungen in der Spielzeit 1828/29 und ebenso noch 13 Jahre später in der Spielzeit 1841/42; die höchste absolute Aufführungszahl Raupachs liegt mit 14 Aufführungen in der Spielzeit 1831/32, die zweithöchste Aufführungszahl mit 13 Aufführungen erzielte er sowohl in der Spielzeit 1839/1840 als auch 1841/42; Kotzebue, dessen Aufführungszahlen zwar starken Schwankungen von elf bis zu gar keiner Aufführung in zwei Spielzeiten unterliegen, zeigt aber trotzdem noch keine eindeutige Tendenz nach unten - in der Spielzeit 1842/43 konnte er genau wie bereits in der Spielzeit 1827/28 nochmals zehn Aufführungen erzielen und war damit sogar der meistgespielte Dramatiker der Spielzeit 1842/43 überhaupt.

Von den sechzehn untersuchten Spielzeiten unter Herzog Ernst I. konnte nur in dreien ein Dramatiker[18] mehr Aufführungen als ein Komponist erzielen: Dies war jedes Mal Ernst Raupach, und zwar in den Spielzeiten 1831/32, 1839/40 und 1841/42. Raupach hatte jedoch keineswegs eine vergleichbar dominante Position wie Auber, der in zwölf Spielzeiten der meistgespielte Komponist des Hoftheaters war. Raupach war nur in den genannten Spielzeiten führend - in keiner weiteren sonst. Der einzige Dramatiker,

17 Bei den meistgespielten Stücken war ein gegenteiliges Phänomen zu beobachten. Die meistgespielten Opern wurden in fast jeder Spielzeit gegeben, während die meistgespielten Dramen nur in den zwei Spielzeiten nach der Erstaufführung viel gespielt wurden, und die Aufführungszahlen dann schnell absanken bzw. die Stücke gar nicht mehr gespielt wurden.

18 Vgl. die Tabelle auf S. 96. Dort ist die höchste Aufführungszahl eines Dramatikers pro Spielzeit unterstrichen.

der ebenfalls noch in drei Spielzeiten meistgespielt war, war Karl Blum. Jedoch findet sich hier auch keine Spitzenposition in drei aufeinanderfolgenden Jahren, so daß man von einem konkreten Beliebtheitshöhepunkt sprechen könnte, sondern die Spielzeiten liegen voneinander getrennt (1835/36, 1837/38 und 1840/41). Überhaupt konnte sich kein einziger Dramatiker auch nur zwei Spielzeiten hintereinander an erster Stelle behaupten: Im Sprechtheater findet sich ein buntes Wechselspiel der Namen, während im Musiktheater Auber sogar acht Spielzeiten hintereinander führend war. Drei Dramatiker waren noch in jeweils zwei Spielzeiten meistaufgeführt: Angely (1829/30 und 1833/34), Schneider (1830/31 und 1832/33) und Töpfer (1834/35 und 1836/37).

Nur Schneider läßt sich in die Kategorie der „Senkrechtstarter" einordnen, da er einen starken, aber nur kurzfristigen Erfolg erzielen konnte und bald wieder vom Spielplan verschwand. Schneider erreichte mit 16 Aufführungen in der Spielzeit 1830/31 sogar die höchste Aufführungszahl, die ein Dramatiker im Untersuchungszeitraum in einer Spielzeit überhaupt erzielte (im Vergleich zu den 27 Aufführungen Aubers in derselben Spielzeit allerdings eine eher geringe Zahl). Damit erzielte Schneider sein höchstes Ergebnis gleich in der ersten Saison, in der er überhaupt am Hoftheater gespielt wurde. In den folgenden Spielzeiten fielen die Aufführungszahlen schon wieder rapide ab - über zehn, acht, vier Aufführungen hin bis zu keiner einzigen Aufführung mehr in der Spielzeit 1834/35. Ein ähnliches Absinken der Aufführungszahlen läßt sich noch bei den meistgespielten Autoren der ersten beiden Spielzeiten - Lebrun und Holtei - beobachten. Diese drei Autoren sind jedoch nicht unbedingt als Eintagsfliegen zu bezeichnen, denn sie gehören bei Betrachtung des Gesamtzeitraums immer noch mit zur Spitzengruppe bei den Dramatikern. Erst in der Spielzeit 1842/43 findet sich mit Leopold Feldmann, der gemeinsam mit Kotzebue mit zehn Aufführungen die höchste Aufführungszahl der Spielzeit erreichte, ein neuer Name und neuer Autor in der Spitzenposition. Am 12.6.1842 war die erste Aufführung eines Stücks von Feldmann am Hoftheater, und er konnte sich als neuer Autor sofort in der darauffolgenden Saison durchsetzen.

Erstaufführungen der Werke der meistgespielten Autoren

Die Aufführungszahlen der meistgespielten Autoren unter Herzog Ernst I. wurden bisher von drei verschiedenen Blickwinkeln aus analysiert: Als erstes hinsichtlich des Gesamtzeitraums von 1827 bis 1844, der dann im zweiten Schritt in 16 Querschnitte (für jede einzelne Spielzeit, u. a. Auswertung des meistgespielten Autors pro Spielzeit) zerlegt wurde; als drittes wurde eine Längsschnittanalyse in bezug auf die Verteilung der Aufführungszahlen eines Autors über alle Spielzeiten hinweg (s. die folgende Tabelle, Spalte

Aufführungen) durchgeführt. Dieser Längsschnitt über alle 16 Spielzeiten hinweg soll außerdem auch für die Erstaufführungen bzw. die Erstaufführungsdaten (s. die folgende Tabelle, Spalte Erstaufführungen) der einzelnen Autoren durchgeführt werden. In der folgenden Tabelle werden die Ergebnisse der verschiedenen Auswertungen kombiniert, indem die Zahl der Erstaufführungen und die Zahl der Aufführungen pro Autor pro Spielzeit einander gegenübergestellt werden und zusätzlich der meistgespielte Autor pro Spielzeit (Querschnitt) durch Unterstreichung hervorgehoben wird.

DIE DRAMATIKER

Die meistgespielten Dramatiker: Aufführungen und Erstaufführungen pro Spielzeit[19]

Spielzeit	Blum		Raupach		Töpfer		Angely		Kotzebue		Tenelli		Schneider		Birch-Pf.		Lebrun	
	Auff.	EA	Auff.	EA	Auff.	EA	Auff.	EA	Auff.	EA	Auff.	EA	Auff.	EA	Auff.	EA	Auff.	EA
1827/28	5	4	3	2	3	2	4	1	10	8	-	-	-	-	-	-	<u>11</u>	6
1828/29	10	2	5	2	8	1	5	1	9	6	2	2	-	-	-	-	7	-
1829/30	8	2	9	2	6	2	<u>13</u>	4	5	4	7	3	-	-	-	-	5	3
1830/31	2	-	9	2	10	2	7	1	11	7	8	4	<u>16</u>	8	4	1	10	3
1831/32	7	2	<u>14</u>	3	4	1	5	1	2	1	7	2	10	1	3	-	2	-
1832/33	5	-	5	-	7	1	7	1	-	-	6	4	<u>8</u>	3	-	-	4	1
1833/34	9	3	5	-	9	2	<u>11</u>	2	6	3	8	4	4	-	2	1	3	1
1834/35	7	2	3	-	<u>12</u>	4	4	1	6	3	8	4	-	-	3	-	-	-
1835/36	<u>11</u>	2	7	3	10	2	3	1	3	1	7	1	4	1	8	3	3	-
1836/37	9	2	4	1	<u>10</u>	1	9	3	2	1	6	2	1	-	6	-	1	-
1837/38	<u>13</u>	3	6	-	6	1	9	2	9	3	3	1	1	-	8	2	-	-
1838/39	8	1	8	3	5	1	-	-	-	-	5	2	5	1	3	-	-	-
1839/40	9	2	<u>13</u>	3	6	-	2	-	4	-	7	2	1	-	2	1	3	1
1840/41	<u>11</u>	2	5	1	5	-	3	-	3	1	4	1	4	1	3	-	3	2
1841/42	10	1	<u>13</u>	3	9	1	6	3	4	1	5	2	-	-	4	1	2	-
1842/43	5	1	4	1	2	-	2	-	<u>10</u>	3	3	-	2	1	9	2	-	-
1843/44	3	-	1	-	1	-	-	-	2	-	-	-	2	1	1	-	1	-
	132	29	114	26	113	22	90	21	86	42	86	34	58	17	56	11	55	17

Es lassen sich bei der Abfolge der Erstaufführungen der Werke eines Autors zwei verschiedene Grundmuster feststellen. Zum einen gibt es Autoren, von denen über Jahre - manchmal fast Jahrzehnte - hinweg jährlich eine oder mehrere Novitäten angesetzt wurden; zum anderen gibt es Autoren, von denen innerhalb kürzester Zeit eine Fülle neuer Stücke gegeben wurde, deren Erstaufführungsserie danach aber abrupt endete. Im folgenden werde ich diesen beiden Gruppen verschiedene Autorennamen zuordnen und ver-

[19] Aus Platzgründen wurden in der Tabelle die Abkürzungen Auff. (=Aufführungen) und EA (=Erstaufführungen) benutzt. Ist eine Aufführungszahl unterstrichen, so bedeutet dies, daß es sich um die höchste Aufführungszahl der Spielzeit (=meistgespielter Dramatiker) handelt. In drei Spielzeiten waren hier nicht aufgelistete Autoren die meistgespielten Dramatiker der Spielzeit: 1828/29 Holtei mit zwölf, 1838/39 Cosmar mit zwölf und 1842/43 Feldmann und Kotzebue mit je zehn Aufführungen. Vgl. die Ausführungen auf S. 95.
In der Zeile 1843/44 wurden nur die Aufführungen unter Ernst I. (bis 28.1.1844) berücksichtigt.

suchen zu erläutern, aus welchen Gründen diese unterschiedlichen Entwicklungslinien vorliegen könnten. Dadurch sollen grundlegende Muster der Etablierung von Autoren im Spielplan dargelegt werden.

1. Bei den „Vielschreibern" unter den Dramatikern mit mehr als 20 Stükken finden sich meist mehrere neue Stücke pro Jahr, und dies über mehrere Jahre hinweg. Die höchste Zahl von Novitäten in einer Spielzeit mit acht Stücken hat u. a. Kotzebue in der ersten Spielzeit 1827/28 vorzuweisen. Allein in den ersten vier Spielzeiten wurden 25 seiner Werke erstaufgeführt, während sich die weiteren 17 Stücke auf die übrigen zwölf Spielzeiten unter Ernst I. verteilen. Bei Blum, Raupach und Töpfer, deren Aufführungszahlen sich - wie bereits ausgeführt[20] - in vielfacher Hinsicht ähnelten, findet sich auch eine gleichmäßige Verteilung von Novitäten von 1827 bis 1844: Die Zahl der Novitäten liegt bei allen drei Autoren in dem schmalen Bereich zwischen vier und keiner Novität pro Spielzeit. Dasselbe gilt für Angely und Tenelli.

Bei zweien der bisher genannten Dramatiker - Töpfer und Angely - ist in den letzten Jahren unter Ernst I. bereits ein Fehlen neuer Stücke zu bemerken, auf das auch sofort ein erster leichter Rückgang der Aufführungszahlen folgt. Im Fall von Angely liegt die Erklärung auf der Hand: Der äußerst produktive Dramatiker verstarb 1835. Dies wirkte sich mit leichter Verzögerung auf den Spielplan des Hoftheaters aus. 1836 und 1837 wurden noch die letzten seiner Stücke erstaufgeführt, danach gab es drei Spielzeiten lang keine Erstaufführungen mehr. Erst Intendant Gruben griff mit Amtsantritt nochmals auf den bewährten Possenschreiber zurück und führte im Herbst 1841 drei ältere, bisher am Hoftheater noch nicht gespielte Werke Angelys auf. Ebenso wurde Töpfer, nachdem bereits zwei Spielzeiten lang keine neuen Stücke einstudiert worden waren, von Intendant Gruben im Herbst 1841 mit zwei Novitäten wieder gespielt. Hier macht sich der Einfluß des neuen Intendanten bemerkbar, der offenbar gern auf ältere, dem Publikum bereits bekannte Autoren zurückgriff. Neue Stücke Birch-Pfeiffers kamen in fast regelmäßigen Abständen heraus; diese gleichmäßige Kette von Erstaufführungen, die der gleichmäßigen Produktion der Schriftstellerin entspricht, zieht sich über Jahrzehnte hinweg bis zu ihrem Tod 1868.

2. Zu einer zweiten Gruppe von Autoren, die innerhalb kürzester Zeit eine hohe Zahl von Erstaufführungen hatten, bei denen dann aber kaum noch neue Stücke nachkamen, zählen folgende Dramatiker: Schneider, Lebrun, Cosmar, Amalie von Sachsen und Schiller. Schneider hatte in der ersten Spielzeit, in der er gespielt wurde (1830/31), sofort mit acht neuen Stücken und 16 Aufführungen die höchsten Werte, die ein Dramatiker in einer Spielzeit erreichte. Sowohl die Aufführungszahlen als auch die Zahl von Novitä-

[20] Vgl. S. 92f.

ten sanken jedoch rapide ab, und es kam in den folgenden Jahren nur noch in manchen Spielzeiten ein neues Stück von ihm heraus. Lebrun erreichte ebenfalls in seiner ersten Spielzeit (1827/28) gleich seine höchste Aufführungszahl (11) und die höchste Zahl an Novitäten (6). Später findet sich nur noch vereinzelt ein neues Stück, jedoch reißt bei Schneider und Lebrun die Kette der Novitäten nicht völlig ab. Anders ist es bei den beiden Autoren Cosmar und Amalie von Sachsen. Dort kamen alle neuen Werke innerhalb eines begrenzten Zeitraums auf die Bühne in Coburg oder Gotha. Elf Novitäten von Amalie von Sachsen sind innerhalb von sieben Spielzeiten (1834/35-1840/41) gespielt worden, danach setzte kein Intendant mehr ein neues Werk von ihr auf den Spielplan. Bei Cosmar liegen sogar 15 Novitäten im engen Zeitraum von nur fünf Spielzeiten (1837/38-1841/42), nur 1857 wird nochmals ein bisher noch nicht gespieltes Stück von ihm ausgegraben. Im Falle Cosmars erklärt sich der Abbruch dieser mengenmäßig enormen Erstaufführungsserie durch seinen Tod im Jahr 1842.

Diese Auswertung zeigt, wie eng die gespielten Novitäten mit der aktuellen Dramenproduktion verbunden waren. Zur damaligen Zeit wurde nicht erst gewartet, bis ein Drama sich an anderen Theatern durchgesetzt hatte. Vielmehr kamen die Stücke verhältnismäßig schnell nach Fertigstellung auf die Bühne, was auch auf Grund der kurzfristigeren Spielplanplanung und der kürzeren Probenzeiten leicht möglich war. Somit ist es verständlich, daß die Werke eines Dramatikers selten erst postum erstaufgeführt wurden, da die für das betreffende Theater interessanten Stücke des Dichters bereits zu dessen Lebzeiten und kurz nach dem Abschluß des Werkes aufgeführt worden waren. Nur wenige bereits verstorbene Dramatiker wurden noch regelmäßig auf dem Hoftheater zu Coburg und Gotha gespielt. Neben Kotzebue, der zu Lebzeiten Jahrzehnte lang sämtliche deutschsprachigen Bühnen dominiert hatte und sich auch über seinen Tod (1819) hinaus noch etliche Jahre auf den Spielplänen halten konnte, ist dies nur noch Schiller. Neun seiner Dramen wurden in den ersten beiden Spielzeiten gegeben, ein weiteres folgte 1835, so daß seine Hauptwerke gleich zu Beginn des Hoftheaterbetriebs in kürzester Zeit vorgestellt wurden. Allerdings ist die erstaunliche Beachtung, die Schiller in dem vom Lustspiel geprägten Spielplan fand, vor allem auf die Initiative des ersten Intendanten und Dichters Franz von Elsholtz zurückzuführen. In den folgenden zwölf Jahren unter Intendant Gruben wurde er kaum noch gespielt.[21]

[21] Ein Bewußtsein für die Bedeutung der Dramen der Klassiker gab es damals in Coburg noch nicht. Unter Herzog Ernst I. wurden nur fünf Werke Goethes, von Lessing nur 'Minna von Barnhelm' und von Kleist nur 'Das Käthchen von Heilbronn' in der Holbeinschen Bearbeitung gespielt.

DIE KOMPONISTEN

Im Musiktheater ist die Analyse der Erstaufführungsfolgen problematisch, da wesentlich weniger Werke pro Komponist vorliegen als bei den Dramatikern.

1. Hier sind nur Auber und Lübke in die erste Gruppe der kontinuierlich erstaufgeführten Autoren einzuordnen. Von 1827 bis 1844 wurde in den meisten Spielzeiten mindestens eine neue Oper Aubers gespielt, obwohl sich bereits in den letzten Jahren unter Herzog Ernst I. eine abnehmende Tendenz sowohl der Novitäten als auch der Aufführungszahlen bemerkbar macht. Bei Auber läßt sich gut nachvollziehen, in welcher Beziehung die Coburger Erstaufführungen zu dem aktuellen Opernschaffen Aubers stehen, da zu allen 17 Werken die Uraufführungsdaten bekannt sind. Abgesehen von den drei Opern, die in der ersten Spielzeit gegeben wurden, und zwei Ausnahmen wurden die übrigen zwölf Stücke genau in der Reihenfolge ihrer Uraufführung nachgespielt. In diesem Fall steht der Hoftheaterspielplan also in engem Zusammenhang mit den jeweiligen Neuerscheinungen Aubers, die alle kurze Zeit nach der Uraufführung am Hoftheater erstaufgeführt wurden. Nur in den zwei Ausnahmefällen erfolgte ein Rückgriff auf ältere Werke des Komponisten, die noch nicht am Hoftheater gespielt worden waren. Bedenkt man, daß es sich hierbei um französische Werke handelte, die erst für die deutschen Bühnen übersetzt werden mußten und bei denen eine gewisse Zeitspanne nötig war, um die Partituren und Stimmen zu beschaffen, so erweist sich der Abstand zwischen Uraufführung und Erstaufführung in Coburg oder Gotha als erstaunlich gering. Das kleine Hoftheater - in der Provinz gelegen - reagierte in diesem Fall bemerkenswert schnell auf die neuesten Entwicklungen auf dem europäischen Opernmarkt, und der Zeitraum, innerhalb dessen eine solche französische Oper Aubers von Paris nach Coburg auf den Spielplan kam, ist durchschnittlich wesentlich kürzer als heutzutage, wo der gesamte Prozeß von der Durchsetzung einer Oper im Ausland über Erlangung der Rechte für Deutschland, Fertigstellung einer Übersetzung, Ankündigung des Werkes im kommenden Jahresspielplan und lange Einstudierungsphasen wesentlich mehr Zeit - meist Jahre - in Anspruch nimmt. Unter Herzog Ernst I. kamen von Auber 'Die Stumme von Portici' (deutsche Erstaufführung) bereits 230 Tage, 'Der Liebestrank' 247 Tage und 'Der schwarze Domino' 288 Tage nach der Uraufführung auf die Hoftheaterbühne. Die durchschnittliche Differenz zwischen Uraufführungs- und Erstaufführungsdatum aller 17 Werke Aubers liegt bei nur 816 Tagen; im Schnitt waren die Werke also rund zwei Jahre und drei Monate nach der Pariser Uraufführung dem Publikum in Coburg und Gotha zugänglich.

Eine relativ gleichmäßige Verteilung der Novitäten über Jahre hinweg findet sich ansonsten nur noch bei Adolf Lübke, dem Musikdirektor des

Hoftheaters. Wenn auch keine Belege dafür vorhanden sind, daß es sich bei den Kompositionen Lübkes um Auftragswerke handelte, so war doch wahrscheinlich eine Aufführung seiner Werke am Hoftheater von vornherein sichergestellt. So handelt es sich auch bei allen sechs Erstaufführungen, die sich über elf Spielzeiten verteilen, jeweils um die Uraufführung. Die Vorteile einer Einstudierung des Stücks unter Leitung des Komponisten und das besondere Publikumsinteresse[22] an einem Werk der im Herzogtum lebenden, bekannten Persönlichkeit Lübkes lassen sich leicht vorstellen. Allerdings konnte sich keine Oper Lübkes längerfristig im Spielplan halten oder mehrere Wiederholungen erzielen.

2. Der zweiten Gruppe von Autoren, deren Werke innerhalb kürzester Zeit erstaufgeführt wurden und von denen dann keine neuen Werke nachfolgten, müssen die meisten Komponisten zugeordnet werden. Neun Opern Rossinis erschienen in den ersten sieben Spielzeiten auf dem Spielplan, dann reißt die Erstaufführungsserie schlagartig ab; 'Wilhelm Tell' kam erst 1839/40 als bisher unbekanntes Werk auf die Bühne des Hoftheaters. Wie bereits oben erwähnt, hat Rossini nach 'Wilhelm Tell' keine weiteren Opern komponiert. Sechs Opern Bellinis wurden innerhalb der kurzen Zeit von vier Spielzeiten erstaufgeführt, es folgte hier nur noch eine Novität in den späteren Spielzeiten. Die fünf Werke Mozarts wurden alle in den ersten drei Spielzeiten aufgeführt, die sechs Opern Boieldieus in den ersten fünf Spielzeiten. Bei Herold verteilen sich die fünf gespielten Opern auf die Spielzeiten 1829/30-1835/36, von Donizetti wurden ebenfalls fünf Opern in einem Zeitraum von sieben Spielzeiten (1837/38-1843/44) erstaufgeführt. Diese Begrenzung bzw. Konzentration der Erstaufführungen eines Komponisten auf einen engen Zeitraum ist ein merkwürdiges Phänomen. Es scheint, daß die Aufführung einer ersten Oper sofort die weiterer Opern desselben Komponisten am Hoftheater nach sich zog. Doch innerhalb weniger Jahre läßt entweder das Interesse an dem betreffenden Komponisten nach, oder es gab aus verschiedenen Gründen (z. B. früher Tod: Boieldieu, Herold) keine neuen Opernkompositionen mehr. Auf Grund dieser Merkmale und der natürlich allgemein schmäleren Werkproduktion bei den Komponisten finden sich hier bis auf die beiden genannten - Auber und Lübke - keine weiteren Autoren, von denen kontinuierlich Novitäten aufgeführt wurden. Damit zeigt sich eine weitere deutliche Differenz im Spielplan zwischen den beiden Sparten Musik- und Sprechtheater.

[22] In der Spielzeit 1830/31 war 'Fiesko'/Lübke die Abonnementvorstellung mit der höchsten Tageseinnahme. Vgl. Kapitel III.5, S. 51.

AUFFÜHRUNGEN ZEITGENÖSSISCHER/VERSTORBENER AUTOREN

Es ergab sich schon bei Betrachtung der Erstaufführungsdaten der Werke Aubers, daß der Spielplan eng mit der neuesten Werkproduktion verbunden war. Wie im folgenden gezeigt werden soll, war dies kein Einzelfall, sondern das Spielen zeitgenössischer Werke war zur damaligen Zeit die Regel und die Aufführung von Stücken bereits verstorbener Autoren eher die Ausnahme. Wenn man die Liste der 25 meistgespielten Autoren[23] unter dem Aspekt der Lebensdaten der Autoren durchsieht, so sind darunter nur vier Autoren zu finden, die bereits vor 1827 - also vor Eröffnung des Hoftheaters - verstorben waren. Sechs Autoren verstarben innerhalb des hier untersuchten Zeitraums (10.6.1827-28.1.1844), während die Mehrzahl von 15 Autoren auch noch nach 1844 am Leben war. Damit sind unter den meistgespielten Autoren die Gegenwartsautoren der Zeit überproportional stark vertreten. Weiterhin handelt es sich vor allem bei den Autoren an den Spitzenpositionen sowohl im Musik- wie auch im Sprechtheater um zeitgenössische Autoren. Die beiden erfolgreichsten Komponisten Auber (1782-1871) und Rossini (1792-1868) sind Autoren, die die neuesten Strömungen in der Entwicklung der komischen Oper vertreten, und sie können sich bereits in jungen Jahren am Theater durchsetzen. Im Sprechtheater sind die drei meistgespielten Dramatiker ebenfalls Gegenwartsautoren: Blum (1786-1844), Raupach (1784-1852) und Töpfer (1792-1871) konnten sich jahrelang mit immer wieder neuen Stücken auf der Hoftheaterbühne halten.

Nicht nur bei den meistgespielten Autoren, sondern auch bei der gesamten Masse der gespielten Stücke und Autoren läßt sich das Vorherrschen zeitgenössischer Autoren feststellen: Setzt man alle Aufführungsdaten in Beziehung zum Todesdatum des betreffenden Autors, so ergibt sich, daß bei 74,58 % der Aufführungen der Autor zum Zeitpunkt der Aufführung noch am Leben war.[24]

Um noch einige Unterscheidungen im Detail feststellen zu können, wurde die folgende Auswertung nach dem Merkmal der verschiedenen Gattungen unterteilt.

[23] Vgl. die Liste auf S. 86.

[24] Da trotz sorgfältigster Recherche für manche Autoren keine Todesdaten ermittelbar waren, bezieht sich die Auswertung nur auf die 2.907 Aufführungen (von insgesamt 3.068), bei denen das Todesdatum des betreffenden Autors bekannt ist. Weiterhin steht bei mehreren Autoren nur das Todesjahr (nicht der Todestag) zweifelsfrei fest, so daß bei der Auswertung nur das Todesjahr in Beziehung zum Aufführungsjahr gesetzt werden konnte. Sind beide Jahreszahlen identisch, so wurden diese Fälle nicht mehr zu den Aufführungen lebender Autoren gerechnet.

Aufführungen von Stücken lebender/verstorbener Autoren

Todesjahr - Auff.jahr[25]	Schauspiel Aufführungen	Lustspiel Aufführungen	Trauerspiel Aufführungen	Musiktheater Aufführungen
>0	312 (73,76 %)	1162 (79,59 %)	42 (58,33 %)	652 (68,49 %)
=0	6 (1,42 %)	20 (1,37 %)	0 (0,00 %)	22 (2,31 %)
<0	105 (24,82 %)	278 (19,04 %)	30 (41,67 %)	278 (29,20 %)

Insgesamt waren 74,58 % aller Aufführungen solche von Werken lebender Autoren: im Sprechtheater sogar 77,54 %, im Musiktheater dagegen nur 68,49 %. Die obige Tabelle enthält eine noch feingliedrigere Unterteilung des Sprechtheaters in die drei Bereiche Schauspiel, Lustspiel und Trauerspiel. Dabei läßt sich bemerken, daß gerade im Lustspielbereich die zeitgenössischen Dramatiker am stärksten vertreten sind (vor allem bei der zur damaligen Zeit neuen und aktuellen Gattung der Posse), im Schauspielbereich geringfügig schwächer, während der Anteil lebender Autoren bei den Trauerspielen am geringsten ist und mit nur 58,33 % noch deutlich niedriger liegt als beim Musiktheater.

Im Musiktheaterbereich greift das Repertoire bis auf die Werke Mozarts (1756-1791) zurück, während im Sprechtheater das Spektrum der gespielten Dramatiker weiter in die Vergangenheit zurückreicht: Mit Shakespeare wurden Stücke aus der englischen Renaissance, von deutschen Autoren wurden noch ihre Ende des 18. Jahrhunderts oder um die Jahrhundertwende entstandenen Dramen gegeben - die Kette der Dramatiker reicht von Lessing (1729-1781), Schröder (1744-1816), Schiller (1759-1805) bis zu Iffland (1759-1814) und Kotzebue (1761-1819).

NATIONALITÄTENREICHTUM DES SPIELPLANS? DAS SPRECHTHEATER

Bereits auf den ersten Blick ist es auffällig, daß bei der bisherigen Analyse der meistgespielten Autoren bei den Dramatikern - im Gegensatz zu den Komponisten - nur deutsche Namen gefallen sind. Der meistgespielte ausländische Dramatiker ist Shakespeare[26], der mit zwölf Aufführungen erst auf Platz 42 der meistgespielten Dramatiker bzw. auf Platz 58 bei den meistgespielten Autoren zu finden ist. Nicht nur an den Spitzenpositionen sucht man

[25] Die Tabelle ist nach dem Wert der ersten Spalte (Todesjahr-Aufführungsjahr) für die verschiedenen Gattungen aufgestellt worden. Gebildet wurde die Differenz zwischen dem Todesjahr des Autors und dem Jahr der Aufführung bei 2.907 Aufführungen. Die erste Zeile, die die Zahl der Aufführungen angibt, bei denen die Differenz einen Wert >0 annimmt, nennt somit die Zahl der Aufführungen, bei denen der Autor zum Zeitpunkt der Aufführung noch am Leben war. Differenz =0 heißt, daß die Aufführung im Todesjahr des betreffenden Autors erfolgte. Sobald die Differenz <0 ist, bedeutet dies, daß der Autor zum Zeitpunkt der Aufführung bereits verstorben war.

[26] Hierbei ist allerdings zu bedenken, daß bei der durchgeführten quantitativen Analyse die Stücke Shakespeares unter seinem Namen, die meisten französischen Stücke hingegen unter dem Namen des deutschen Bearbeiters erfaßt wurden.

ausländische Dichter vergebens, sondern auch insgesamt entfallen von den 2.034 Aufführungen im Sprechtheater 1.954 (=96,07 %) auf deutsche Dramatiker. Allerdings wäre es verfehlt, aus diesen Zahlen eine gezielte Beschränkung auf nationale Dichtung abzulesen. Hinter dieser hohen Prozentzahl verbirgt sich zum Teil die im 19. Jahrhundert übliche Nennung des deutschen Übersetzers und/oder Bearbeiters als Autor. Stücke wurden meist nach dem folgenden Schema auf dem Theaterzettel angekündigt: „nach dem Französischen von Hell" bzw. „nach dem Französischen des Scribe von M. Tenelli". Daraus ergibt sich, daß die Anzahl der deutschen „Originalstücke" - so der Fachterminus der Zeit - deutlich geringer sein muß. In konkreten Zahlen ausgedrückt: Man muß also zu den 24 Aufführungen von französischen Autoren noch 526 weitere Aufführungen addieren, bei denen sich der Zusatz „nach dem Französischen" auf dem Theaterzettel findet. Somit ergibt sich die immerhin beachtliche Menge von 550 Aufführungen (=27,04 %) von Stücken französischen Ursprungs. Die Frage, inwieweit bei den gespielten Übersetzungen und Bearbeitungen das französische Original noch kenntlich blieb oder eine Übertragung auf deutsche Verhältnisse und ein Milieu mit typischem Lokalkolorit, evtl. auch Dialekt, erfolgte, läßt sich nur durch Analyse der einzelnen Texte klären, im Rahmen einer quantitativen Analyse kann diese Problematik nur angerissen, aber nicht gelöst werden.[27] Im hier vorliegenden Fall soll auch nicht der unterschiedliche Charakter der Stücke von Autoren verschiedener Nationalitäten thematisiert werden; vielmehr soll vor dem Hintergrund der seit Lessing intensiv geführten theatertheoretischen Debatte über ein Nationaltheater der Deutschen auf Grundlage deutscher Dramatik und der damit einhergehenden Verurteilung der Überfremdung der Bühnen durch die französische Dramatik quantitativ nachgewiesen werden, wie groß die oft von den Kritikern polemisch übertriebene Zahl der Aufführungen und Stücke ausländischen und dabei vor allem französischen Ursprungs wirklich war.

Aufführungszahlen ausländischer Dramen nach Nationalitäten

Land	Aufführungen	Prozent
Frankreich	550	27,04 %
Großbritannien	82	4,03 %
Italien	31	1,52 %
Niederlande	12	0,59 %
Spanien	9	0,44 %
Dänemark	3	0,15 %
Ausland	687	33,78 %

[27] Des weiteren muß die Frage, inwieweit die Angaben „nach dem Französischen" auf den Theaterzetteln korrekt und vollständig sind, offen bleiben. Ein Vergleich mit Angaben in Dramenlexika und auf den Titelseiten der Buchausgaben mancher Dramentexte spricht aber für eine hohe Zuverlässigkeit der Theaterzettel.

Die Tabelle zeigt die Anzahl der Aufführungen nach Nationalitäten der Autoren geordnet, wobei die Addition der Aufführungen mit Nennung eines ausländischen Autorennamens plus der Aufführungen, bei denen der Zusatz „nach dem Französischen" angegeben war, erfolgte. Dabei beträgt der Anteil der Aufführungen von Stücken ausländischen Ursprungs an der Gesamtaufführungszahl 33,78 %. Darunter sind hauptsächlich französische Stücke zu finden, während die Zahl der Aufführungen von Stücken anderer Nationen verschwindend gering ist; aber immerhin hat das Nationalitätenspektrum mit sieben Ländern doch eine gewisse Breite.[28] Unter Vorausnahme der Auswertungen für den Gesamtzeitraum bis 1918 sei hier bereits angemerkt, daß die höchsten Werte sowohl für französische Dramatik wie auch insgesamt für ausländische Dramatik in der Regierungszeit Herzog Ernsts I. liegen. Das Maximum der Aufführungen von Stücken französischen Ursprungs liegt mit 40,37 % ebenso in der Spielzeit 1841/42 wie das Minimum der Aufführungen deutscher Stücke mit 54,13 %. Dies war die erste Saison unter Intendant Gruben, der schon durch die Bevorzugung älterer, am Hoftheater bereits bewährter Dramatiker - wie Angely, dessen Possen auch meist nach dem Französischen gearbeitet waren - aufgefallen war.

Im folgenden sollen noch die fleißigsten Übersetzer und die bevorzugt übersetzten ausländischen Dramatiker erwähnt werden. Unter den bereits behandelten meistgespielten Dramatikern gibt es einige, die fast nur als Übersetzer/Bearbeiter tätig waren; an erster Stelle sind dabei Tenelli und Hell zu nennen.

Übersetzer/Bearbeiter

Autor	Dramen insgesamt	nach dem Französischen	nach dem Englischen	nach dem Italienischen
Tenelli	34	31		
Hell	15	15		
Blum	27	12		3
Angely	21	13		
Schneider	17	8	5	
Cosmar	15	9		

Es gibt jedoch auch viele Dichter, die (fast) nie auf französische Stücke zurückgriffen und von denen einige entschieden für ein deutsches Nationaldrama[29] eintraten. Hierzu gehören Raupach, Töpfer, Kotzebue (von seinen

[28] Diese Behauptung mag auf den ersten Blick übertrieben erscheinen, jedoch gab und gibt es nicht so viele Länder, deren Dramatik in Deutschland Fuß fassen konnte. Gerade die skandinavischen und russischen Dramatiker erlangten erst Ende des 19. Jahrhunderts Bedeutung. Davor waren auf den meisten deutschen Bühnen nur Dramen aus den romanischen Ländern und Großbritannien zu sehen.

[29] Hier ist z. B. Raupach zu zitieren: „Hätten wir Deutschen unsere großartige Geschichte [...] in 70 bis 80 Dramen auf der Bühne, so besäßen wir ein Nationaltheater, wie noch nie ein Volk besessen hat; und vielleicht wäre es ein Mittel gegen die Ausländerei, an der wir siechen" (Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts. Bd. I. Hrsg. von Klaus Hammer. Berlin

42 Stücken ist nur ein einziges nach dem Französischen gearbeitet), Birch-Pfeiffer, Weißenthurn, Amalie von Sachsen, Holtei und Schiller.

DER UNSICHTBARE ERFOLGSAUTOR - EUGÈNE SCRIBE (1791-1861)

Unter den französischen Dramatikern, die bevorzugt übersetzt wurden, ragt vor allem einer heraus: Eugène Scribe, von dem 35 Stücke in Übersetzungen gespielt wurden. Scribe war in Deutschland - ebenso wie in Frankreich - über Jahrzehnte hinweg der erfolgreichste französische Dramatiker. Da seine Stücke auf den Theaterzetteln und somit auch in meiner Auswertung immer unter dem Namen des deutschen Übersetzers und Bearbeiters geführt werden, ist Scribe nicht in der Liste der meistgespielten Autoren zu finden. Addiert man jedoch alle Stücke auf, die „nach dem Französischen des Scribe"[30] gegeben wurden, so waren dies unter Herzog Ernst I. 35 Stücke, die 105mal gespielt wurden. Mit dieser hohen Aufführungszahl würde Scribe nach Blum, Raupach und Töpfer an vierter Stelle der meistgespielten Dramatiker rangieren. Die Aufführungen der Scribeschen Stücke erreichten ihren Höhepunkt unter dem neuen Intendanten Gruben (1841-44), als sie sogar genauso häufig wie die Dramen Blums und Raupachs gespielt wurden. Selbst noch unter Herzog Ernst II. wurden immer wieder neue Stücke Scribes übersetzt und gespielt, der mit Hilfe seiner Mitarbeiter „in fast fabrikmäßiger Produktion"[31] mehrere Stücke pro Jahr erstellen konnte. Scribe konnte sich dadurch jahrzehntelang - bis zum Zeitpunkt seines Todes (1861) - als einer der meistgespielten Dramatiker am Hoftheater zu Coburg und Gotha halten.

Scribe prägte den Spielplan des Hoftheaters allerdings nicht nur mit seinen Lustspielen, sondern vielleicht in noch größerem Maße mit den Opern, deren Libretti von ihm stammen. Das kongeniale Zusammentreffen des Erfolgsdichters Scribe mit dem Erfolgskomponisten Auber erwies sich als überaus fruchtbar. Bei allen 17 Opern Aubers, die unter Ernst I. gespielt wurden, ist das Libretto von Scribe. Des weiteren stammen noch verschiedene Libretti zu Opern von Boieldieu, Halévy und Meyerbeer - dem Erfolgskomponisten der neuen Generation, der Auber ablöste - aus der Feder Scribes. Scribes allgegenwärtige Präsenz im Spielplan beruht gleichermaßen auf dem Umfang seiner literarischen Produktion wie auch auf dem Erfolg seiner Spitzenwerke. Bei fünf der meistgespielten Opern am Hoftheater war

1987, S. 431).

30 Diese Formulierung ist die Standardformulierung der Zeit. Die Nennung Scribes als Autor und des deutschen Übersetzers als Übersetzer findet sich erstmals 1851 auf dem Theaterzettel. Bei der Erstaufführung von 'Die Erzählungen der Königin von Navarre' am 16.4.1851 vermerkt der Theaterzettel: „von Scribe und Legouvé, deutsch von Ebeling und Reinhard".

31 Anne Steinmetz, Scribe - Sardou - Feydeau. Untersuchungen zur französischen Unterhaltungskomödie im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1984, S. 71.

Scribe für das Libretto verantwortlich: 'Die Stumme von Portici', 'Die weiße Dame', 'Fra Diavolo', 'Maurer und Schlosser' und 'Robert der Teufel'.

Andere französische oder ausländische Dramatiker spielen im Vergleich zu Scribe nur eine untergeordnete Rolle am Hoftheater unter Ernst I. „Nach dem Französischen des Melesville" wurden zehn Stücke (vier Stücke davon gemeinsam mit Scribe) gegeben, „nach dem Französischen des Dumas" fünf Stücke. Im Bereich der englischen Dramatik wurden sechs Dramen Shakespeares und drei Dramen „nach dem Englischen des Planché" gespielt.

Allerdings wurden nicht nur bevorzugt die Stücke des Dramatikers Scribe übersetzt und gespielt, sondern es eigneten sich auch bestimmte dramatische Gattungen besonders gut zur Übertragung in die deutsche Sprache, auf deutsche Verhältnisse und Bühnen. So finden sich z. B. unter den 171 Stücken nach dem Französischen 113 Lustspiele, 21 Possen (meist nach französischen Vaudevilles), 35 Schauspiele und nur zwei Trauerspiele. Damit ist der Lustspielbereich überdurchschnittlich stark vertreten, hingegen sind Übersetzungen französischer Trauerspiele eine Seltenheit. Im Gegensatz zum Lustspiel wird bei den Stoffen für ein Trauerspiel häufig auf historische Ereignisse zurückgegriffen, die mit Vorliebe der Nationalgeschichte des eigenen Landes entnommen werden. Die klassischen Tragödien Racines oder Corneilles wurden auf dem Hoftheater nicht gespielt.

DAS MUSIKTHEATER

Anders als beim Sprechtheater sind im Musiktheaterbereich bisher wenig deutsche Autorennamen erwähnt worden. Bei den 25 meistgespielten Autoren waren neun Komponisten zu finden, darunter vier französische (Auber, Boieldieu, Herold, Meyerbeer), drei italienische (Rossini, Bellini, Donizetti) und zwei deutsche (Mozart, Weber). Es konnten also kaum deutsche Komponisten an die Spitzenpositionen vordringen. Sicherlich waren die Länder Italien und Frankreich im 18. Jahrhundert führend im Musik- und Opernbereich, während sich eine spezifisch deutsche Oper erst in der Nachfolge Mozarts entwickeln konnte. Es wäre jedoch falsch, aus der Tatsache, daß nur zwei deutsche Komponisten unter den meistgespielten sind, die Folgerung zu ziehen, es gäbe nur wenige. Im Gegenteil: Von den 50 gespielten Komponisten unter Herzog Ernst I. sind 25 deutscher Nationalität, jedoch wurden von den meisten von ihnen nur ein oder zwei Werke gespielt, die dann auch nur geringe Aufführungszahlen erzielen konnten. Hier deuten sich erste Differenzen zwischen den Aufführungs- und Stückzahlen der Komponisten verschiedener Nationalitäten an. Die folgende Tabelle schlüsselt daher die unterschiedlichen Anteile der Komponisten, der Werke und der Aufführungszahlen - nach Nationalitäten geordnet - auf:

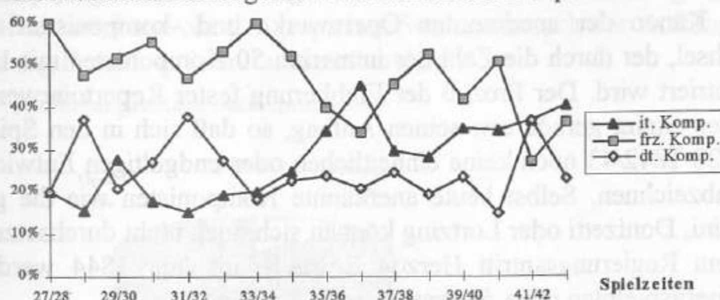
Komponisten/Werke/Aufführungen nach Nationalitäten

Land	Komponisten		Werke	Aufführungen
Frankreich	13	(26%)	51 (39,84%)	452 (47,48%)
Italien	10	(20%)	31 (24,22%)	257 (27,00%)
Deutschland	25	(50%)	44 (34,38%)	241 (25,32%)
Spanien	1	(2%)	1 (0,78%)	1 (0,11%)
Tschechoslowakei	1	(2%)	1 (0,78%)	1 (0,11%)
Insgesamt	50	(100%)	128 (100%)	952 (100%)

Die Tabelle zeigt deutlich, daß zwar die meisten Komponisten aus Deutschland kamen, diese jedoch bei der Zahl der Stücke bereits von den Franzosen überholt werden und bei den Aufführungen weit abgeschlagen hinter Frankreich und sogar noch hinter Italien liegen. Fast die Hälfte aller Musiktheateraufführungen entfallen auf französische Werke; allerdings muß man bedenken, daß allein der führende Komponist Auber (222 Aufführungen) davon wiederum fast die Hälfte der Aufführungen beisteuert. Die deutliche Prozentsatzdifferenz der Nationen zwischen Werken und Aufführungen belegt, daß französische (durchschnittliche Aufführungshäufigkeit pro Werk = 8,86) und italienische Kompositionen (8,29) im Durchschnitt wesentlich mehr Wiederholungen erzielen konnten als deutsche (5,48), während im Sprechtheater hingegen die französischen und deutschen Stücke gleichermaßen erfolgreich waren.

Der prozentuale Aufführungsanteil französischer (47,48 %), italienischer (27 %) und deutscher (25,32 %) Komponisten, der für den Gesamtzeitraum ermittelt wurde, soll im folgenden - anhand einer Segmentierung des Gesamtzeitraums in die einzelnen Spielzeiten - grafisch dargestellt und in der Entwicklung analysiert werden.

Musiktheateraufführungen nach Nationalität des Komponisten



Die obige Grafik zeigt die prozentuale Verteilung der Musiktheateraufführungen nach den Nationalitäten der Komponisten über die 16 Spielzeiten (1827/28-1842/43) hinweg. Die anfangs obere Linie entspricht dem prozentualen Anteil der Aufführungen französischer Komponisten mit den Werten für die einzelnen Spielzeiten. Das Maximum liegt mit 60 % in der ersten und siebten Spielzeit und ist gleichzeitig auch das Maximum der Auswertung

aller Spielzeiten bis 1918: So stark wie zu Beginn des Hoftheaters werden französische Komponisten nie wieder im Spielplan vertreten sein. Das Minimum mit 26,92 % findet sich 1841/42, in der ersten Saison unter Intendant Gruben. Der Kurvenverlauf macht hier einen abnehmenden Trend sichtbar.

Bei den italienischen Komponisten findet sich der niedrigste Aufführungsanteil in der Spielzeit 1831/32 mit 15,09 %, der zweitkleinste Wert liegt in der Spielzeit 1828/29 mit 15,48 %. In den folgenden Jahren steigt die Kurve deutlich an, und der höchste Wert wird 1836/37 mit 45,28 % erreicht: Dies ist die Saison, in der Bellini der meistgespielte Autor ist. Weitere hohe prozentuale Anteile sind in den Spielzeiten 1839/40-1842/43 zu vermelden, in denen mit Donizetti ein neuer beliebter italienischer Komponist die Bühne erobert. Somit zeigt sich in der Zunahme der Aufführungen italienischer Komponisten eine Gegenbewegung zur Abnahme der Aufführungen französischer Komponisten.

Die Anteile der deutschen Komponisten schwanken und zeigen keine eindeutige Trendbewegung. Minimum und Maximum liegen sogar direkt nebeneinander: 14,93 % in der Spielzeit 1840/41 und 36,54 % in der Spielzeit 1841/42. 1841/42, mit Amtsantritt Grubens, ging der starke Anstieg der Aufführungen deutscher Komponisten - hauptsächlich Lortzings - eindeutig zu Lasten der Aufführungen französischer Komponisten, der Anteil italienischer Aufführungen blieb hingegen unverändert.

Somit ist der Musiktheaterspielplan geprägt durch eine Mischung der Werke der drei Opernnationen Frankreich, Italien und Deutschland. Während die französische Oper und ihr damaliger Hauptvertreter Auber langsam an Boden verlieren, kann sich die italienische Oper mit Bellini und Donizetti verstärkt durchsetzen. Der Opernspielplan der Zeit ist jedoch noch vielen Schwankungen unterworfen: Es besteht im Vergleich zum heutigen, relativ festgefügten Kanon der anerkannten Opernwerke und -komponisten ein starker Wechsel, der durch die Zahl der immerhin 50 Komponisten mit 128 Werken illustriert wird. Der Prozeß der Etablierung fester Repertoirewerke am Hoftheater nimmt gerade erst seinen Anfang, so daß sich in den Spielzeiten 1827/28-1842/43 noch keine einheitlichen oder endgültigen Entwicklungslinien abzeichnen. Selbst heute anerkannte Komponisten wie die genannten Bellini, Donizetti oder Lortzing können sich noch nicht durchsetzen, denn mit dem Regierungsantritt Herzog Ernsts II. im Jahr 1844 werden gerade im Opernspielplan neue Akzente gesetzt.

III.7.4 Der Spielplan des Hoftheaters unter Herzog Ernst I. (1827-44): Gattungen

Von der Auswertung der Autoren zu der der Gattungen leitet die Untersuchung derjenigen Dramatiker über, die jeweils die meisten Stücke oder Aufführungszahlen zu einer Gattung beisteuerten. Dabei fallen die Namen größtenteils schon bekannter Autoren, die auch insgesamt die meisten Aufführungen erzielten.

Die Dramatiker mit den meisten Stücken pro Gattung

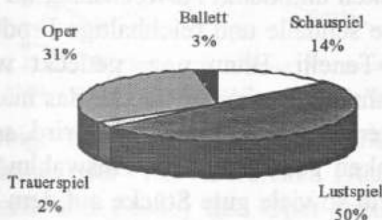
Schauspiel	St.	Auff.	Lustspiel	St.	Auff.	Posse	St.	Auff.	Trauerspiel	St.	Auff.
Kotzebue	10	16	Tenelli	23	58	Angely	9	52	Schiller	5	15
Birch-Pfeiffer	8	46	Kotzebue	23	54	Nestroy	6	25	Shakespeare	4	5
Raupach	7	24	Blum	22	95	Kotzebue	6	12	Goethe	3	6
Hell	5	20	Töpfer	18	92	Raupach	4	22	Raupach	3	6

Es gibt einige Autoren, die sich in fast allen Gattungen versuchten, so vor allem Kotzebue und Raupach. Andere wiederum spezialisierten sich beinahe ausschließlich auf eine Gattung: Birch-Pfeiffer schrieb hauptsächlich Schauspiele; Tenelli, Blum und Töpfer sind vor allem mit Lustspielen, Angely mit Possen und Lustspielen im Spielplan vertreten; von Schiller existieren nur Trauer- und Schauspiele.

AUFFÜHRUNGEN UND STÜCKE NACH GATTUNGEN

Wie schon die obigen Stück- und Aufführungszahlen andeuten, die beim Lustspiel weitaus höher sind als bei den anderen Gattungen, entfällt der größte Anteil sowohl der gespielten Stücke als auch der Aufführungen unter Herzog Ernst I. auf den Lustspielbereich.

Aufführungsanteile nach Gattungen



Alle 3.068 Aufführungen unter Herzog Ernst I. wurden den entsprechenden Stückgattungen zugeordnet, und dann wurde der Aufführungsanteil der einzelnen Gattungen ermittelt, den die obige Tortengrafik darstellt. Allerdings

zeigt die Grafik - der Übersicht halber - nur die Grobzuordnung in die Bereiche Oper (inkl. Singspiel), Ballett, Schauspiel, Lustspiel und Trauerspiel. Aus der Aufgliederung der Vorstellungsabende in Sprech- und Musiktheater[1] war schon hervorgegangen, daß Sprechtheaterabende im Spielplan des Hoftheaters weitaus überwiegen. Hier wird außerdem anschaulich, daß der Lustspielbereich allein - bestehend aus dem reinen Lustspiel, dem Schwank und der Posse - mit der immensen Zahl von 1.518 Aufführungen fast die Hälfte aller Aufführungen am Hoftheater einnimmt. Auf den Opernbereich entfallen 952 Aufführungen, es folgt der Schauspielbereich mit 444 Aufführungen, während Ballett (82 Aufführungen) und Trauerspiel (72 Aufführungen) nur ganz gering vertreten sind. Die folgende Tabelle untergliedert die genannten Bereiche noch etwas feiner und stellt den Aufführungszahlen pro Gattung auch die entsprechenden Stückzahlen gegenüber.

Aufführungen und Stücke nach Gattungen

Gattung	Aufführungen (%)		Stücke (%)	
Schauspiel	444	(14,47%)	134	(17,25%)
Lustspiel	1.153	(37,58%)	360	(46,33%)
Schwank	34	(1,11%)	14	(1,80%)
Posse	331	(10,79%)	89	(11,45%)
Trauerspiel	72	(2,35%)	30	(3,86%)
Oper	914	(29,79%)	117	(15,06%)
Singspiel	38	(1,24%)	11	(1,42%)
Ballett	82	(2,67%)	22	(2,83%)

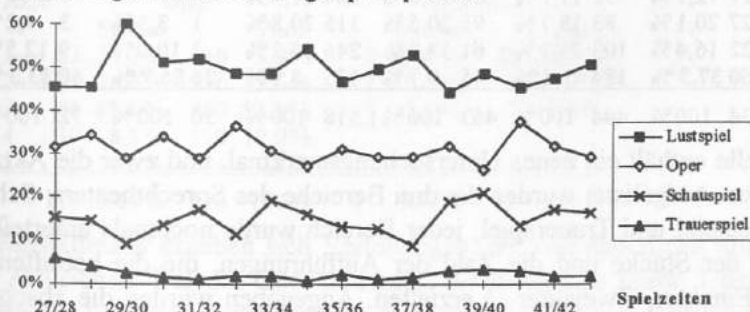
Bei der Aufschlüsselung der Aufführungsdaten nach den einzelnen Gattungen der beiden Sparten wird deutlich, daß sogar die reinen Lustspiele allein mit 37,58% einen größeren Anteil an den Aufführungen haben als das gesamte Musiktheater. Bei den Stücken ist der Anteil der Lustspiele sogar noch wesentlich höher, hier kommt - vor allem im Vergleich zum Musiktheater - das bereits bekannte Phänomen der niedrigeren Wiederholungszahlen im Sprechtheater zum Tragen. 360 verschiedene Lustspiele wurden in den knapp 17 Jahren gegeben, eine enorm hohe Stückzahl, die demonstriert, daß ein hoher Bedarf nach neuen Stücken und damit Abwechslung im Spielplan vorhanden war, der nur durch die schnelle und reichhaltige Produktion der „Vielschreiber" wie Kotzebue, Tenelli, Blum u. a. gedeckt werden konnte. Wenn Theaterleitern im 19. Jahrhundert immer wieder das mangelnde literarische Niveau der ausgewählten Dramen vorgeworfen wird, so muß man anhand solcher Zahlen zu bedenken geben, daß die Auswahlmöglichkeiten sehr begrenzt waren, da gar nicht so viele gute Stücke auf dem Markt vorhanden sein konnten, wie ein ganzjährig bespieltes Theater für seinen Spielplan benötigte.

1 Vgl. Kapitel III.7.1, S. 68.

Das Schauspiel ist nicht stark vertreten: Mit einem Anteil von 14,47 % liegt es nur knapp vor der Posse, die mit 10,79 % unter Herzog Ernst I. den Höhepunkt der Beliebtheit erreicht. Trauerspiele sind selten auf dem Spielplan zu finden: In den Jahren 1827 bis 1844 kommen 30 Trauerspiele auf nur 72 Aufführungen. Sie haben die niedrigste durchschnittliche Aufführungshäufigkeit pro Stück mit 2,40, während die Posse innerhalb des Sprechtheaters die Gattung mit der höchsten durchschnittlichen Aufführungshäufigkeit (3,72) ist.

Im Musiktheater erfolgte eine Aufteilung nach Oper und Singspiel; allerdings führte das Singspiel mit 38 Aufführungen nur ein Schattendasein gegenüber der Oper mit 914 Aufführungen. Die Singspiele erreichten auch wesentlich weniger Wiederholungen als die Opern, so daß sie mit einer durchschnittlichen Aufführungshäufigkeit von 3,45 einen ähnlichen Wert aufweisen wie die Possen, mit denen sie u. a. durch die Verbindung von gesprochenen Dialogen mit Gesangsnummern und den komischen Charakter der Handlung einige Gemeinsamkeiten aufweisen.

Das Ballett hat mit 82 Aufführungen nur einen geringen Anteil am Spielplan, obwohl immerhin mehr Aufführungen von Balletten als von Trauerspielen stattfanden. Das Ballett konnte jedoch auf Grund der geringen Aufführungszahlen, des kleinen Personals und der Einbindung in den Spielplan - es wurden keine abendfüllenden Ballettvorstellungen gegeben - nie den Status einer eigenständigen Sparte beanspruchen. Am Hoftheater existierte Ballett nur als Abschluß eines Vorstellungsabends oder als Einlage innerhalb einer Oper.



Die obige Grafik zeigt in vier Verlaufskurven den prozentualen Aufführungsanteil der vier Bereiche Trauerspiel, Schauspiel, Lustspiel (inkl. Schwank und Posse) und Oper (inkl. Singspiel) über die 16 Spielzeiten (1827/28-1842/43) hinweg. Trotz einiger Schwankungen der einzelnen Kurven schneiden sie sich nie, d. h. die Rangfolge der Bereiche bleibt in allen Spielzeiten gewahrt: Die meisten Aufführungen entfallen auf den Lustspielbereich (44,2 %-59,9 %), es folgt die Oper (26,4 %-37,4 %), dann das

Schauspiel (8,7%-20,9%) und am Schluß das Trauerspiel (0,6%-5,8%): Nur in den ersten zwei Spielzeiten unter Intendant Elsholtz konnte es höhere Werte mit 5,8% und 4,1% erreichen. Einige der anderen Extremwerte erklären sich leicht: Das Minimum der Opernwerte liegt mit 26,4% in der Spielzeit 1839/40 vor Fertigstellung des neuen großen Theatergebäudes in Coburg, das Maximum mit 37,4% in der folgenden Spielzeit 1840/41, als die beiden neuen Theatergebäude in Betrieb genommen worden waren. Das Absinken der Opernaufführungen 1839/40 ging eindeutig zugunsten der Schauspielaufführungen, die in dieser Spielzeit ihr Maximum mit 20,9% erreichten. Die ersten beiden Spielzeiten (unter Intendant Elsholtz) sind in mehrerlei Hinsicht auffällig: Es findet sich hier nicht nur ein höherer Anteil von Trauerspielen als bei den folgenden Intendanten, sondern auch die Oper hat mit über 30% hohe Werte, während das Lustspiel mit 45% relativ niedrig liegt. Besonders deutlich wird der Kurswechsel am Hoftheater dann durch die abrupte Veränderung der Anteile in der dritten Spielzeit: Der Lustspielbereich steigert seinen Anteil von 45,3% (Spielzeit 1828/29) auf 59,9% (Spielzeit 1829/30) - dies ist der höchste Prozentsatz, den das Lustspiel jemals am Hoftheater erreichte.

AKTZAHLEN

Aktzahlen nach Gattungen (Sprechtheater)[2]

Akte[3]	Schauspiel				Lustspiel				Trauerspiel			
	Stücke		Auff.		Stücke		Auff.		Stücke		Auff.	
1	18	13,4%	22	5,0%	**174**	**37,6%**	**558**	**36,8%**	-	-	-	-
2	17	12,7%	52	11,7%	88	19,0%	264	17,4%	-	-	-	-
3	27	20,1%	83	18,7%	95	20,5%	315	20,8%	1	3,3%	3	4,2%
4	22	16,4%	103	23,2%	61	13,2%	246	16,2%	3	10,0%	9	12,5%
5/6	**50**	**37,3%**	**184**	**41,4%**	45	9,7%	135	8,9%	**26**	**86,7%**	**60**	**83,3%**
	134	100%	444	100%	463	100%	1.518	100%	30	100%	72	100%

Die Tabelle enthält ein neues Untersuchungsmerkmal, und zwar die Aktzahl der Stücke. Aufgelistet wurden die drei Bereiche des Sprechtheaters: Schauspiel, Lustspiel und Trauerspiel; jeder Bereich wurde nochmals unterteilt in die Zahl der Stücke und die Zahl der Aufführungen, die die betreffenden Stücke (Einakter, Zweiakter...) erzielten. Angegeben wurden die absoluten Zahlen und die Prozentwerte.

Im *Schauspiel* sind die fünfaktigen Stücke am stärksten vertreten, während die übrigen Aktzahlen relativ gleichmäßig besetzt sind, jedenfalls insofern es die gespielten Stücke betrifft. Bei den Aufführungszahlen hingegen - am besten ablesbar an den Prozentzahlen - haben die Einakter den mit

2 Die höchsten Werte jeder Spalte wurden fettgedruckt.
3 Es gab nur drei Stücke mit sechs Akten, diese wurden mit den Fünfaktern zusammengefaßt. Die Angaben über die Aktzahlen entstammen den Theaterzetteln.

Abstand geringsten Anteil an den Schauspielaufführungen (5,0 %). Nur wenige dieser Einakter wurden überhaupt jemals wiederholt, denn diese 18 Stücke erzielten nur 22 Aufführungen, so daß das einaktige Schauspiel als erfolglos eingestuft werden muß.

Dagegen entfällt beim *Lustspiel* sowohl bei den Stücken wie auch bei den Aufführungen der größte Anteil auf den Einakter, der damit die am häufigsten vorkommende Form des Lustspiels ist. Extrem ausgeprägt ist dieses Vorherrschen des Einakters bei den Untergruppen Schwank und Posse: Elf von 14 Schwänken und 44 von 89 Possen sind Einakter. Auffällig gering ist die Prozentsatzdifferenz zwischen dem prozentualen Anteil an den Stücken und an den Aufführungen bei allen Aktzahlen: Einakter haben z. B. einen Anteil von 37,6 % an den Stücken und von 36,8 % an den Aufführungen. Hier differiert die Aufführungshäufigkeit - im Gegensatz zu den einaktigen Schauspielen - kaum und ist damit unabhängig von den verschiedenen Aktzahlen. Unter den Lustspielen am geringsten vertreten sind große Fünfakter, die bei Schau- und Trauerspielen vorherrschen. Auch eine kleine Gemeinsamkeit ist jedoch zwischen den Schauspielen und Lustspielen zu bemerken: Die zweitgrößte Anzahl Stücke findet sich bei den Dreiaktern, die Zahl ist bei beiden Gattungen höher als die der Zwei- oder Vierakter, so daß sich eine Bevorzugung der ungeraden Aktzahlen abzeichnet.

Bei den *Trauerspielen* ist die überwältigende Mehrheit der Werke fünfaktig. Ein- oder zweiaktige Stücke gibt es gar nicht, denn am Hoftheater wurden nur abendfüllende Trauerspiele gespielt.

Aktzahlen nach Gattungen (Musiktheater)

Akte	Oper				Singspiel			
	Stücke		Auff.		Stücke		Auff.	
1	13	11,1 %	36	3,9 %	**9**	**81,8 %**	**28**	**73,7 %**
2	31	26,5 %	216	23,6 %	1	9,1 %	8	21,1 %
3	**58**	**49,6 %**	**460**	**50,3 %**	1	9,1 %	2	5,3 %
4	10	8,5 %	118	12,9 %				
5	5	4,3 %	84	9,2 %				
	117	100 %	914	100 %	11	100 %	38	100 %

Im Musiktheater ergeben sich Verteilungen, die von denen des Sprechtheaters abweichen. Bei der Oper dominiert die dreiaktige Form: Ungefähr die Hälfte der Werke und der Aufführungen entfallen auf sie. Ähnlich wie beim Schauspiel findet sich hier wiederum bei den einaktigen Werken eine deutliche Prozentsatzdifferenz zwischen Stücken und Aufführungen. Die einaktigen Opern konnten nur sehr geringe Aufführungszahlen verbuchen - ganz im Gegensatz zu den mehraktigen. Dagegen finden sich beim Singspiel, das den leichten Unterhaltungszweig des Musiktheaters dieser Zeit repräsentiert, hauptsächlich Einakter; hier ist eine deutliche Parallele zum Lustspielbereich innerhalb des Sprechtheaters zu sehen.

Gattungskombinationen

Nachdem insgesamt die hohe Zahl der einaktigen Werke aufgefallen ist, soll im folgenden Schritt gezeigt werden, wie die verschiedenen nicht abendfüllenden Werke miteinander zu einem Vorstellungsabend kombiniert wurden. Das erstaunlich hohe Vorkommen gewisser Gattungskombinationen beweist, daß es sich nicht um zufällige Zusammenstellungen von Stücken handelt, sondern daß gewisse Vorlieben - man möchte fast sagen „Regeln" - bei der Kombination gegeben waren. Daß die Kombination gewisser Gattungen ein für die damalige Zeit wichtiges Element in der Spielplangestaltung war, wird allein schon deutlich durch die hohe Anzahl der Abende mit mehreren Stükken (647 (=27,09 %) von 2.388 Abenden). In der folgenden Tabelle werden die 617 Vorstellungsabende mit zwei Stücken untersucht und die häufigsten Gattungskombinationen aufgelistet.

Gattungskombinationen

Gattung des 1.Stücks am Abend		Gattung des 2.Stücks am Abend		Gattung des 1.Stücks am Abend		Gattung des 2.Stücks am Abend		Abende
Lustspiel	+	Lustspiel	187					insgesamt: 187
Lustspiel	+	Posse	142	Posse	+	Lustspiel	13	insgesamt: 155
Lustspiel	+	Ballett	49	Ballett	+	Lustspiel	1	insgesamt: 50
Lustspiel	+	Oper	37	Oper	+	Lustspiel	2	insgesamt: 39
Lustspiel	+	Schauspiel	20	Schauspiel	+	Lustspiel	19	insgesamt: 39
Schauspiel	+	Posse	28	Posse	+	Schauspiel	4	insgesamt: 32
Lustspiel	+	Singspiel	27	Singspiel	+	Lustspiel	1	insgesamt: 28

Da es allein 119 Einakter bei den Lustspielen und 44 Einakter bei den Possen gab, ist es nicht weiter verwunderlich, daß das Lustspiel bei den kombinierten Vorstellungsabenden am häufigsten vertreten ist. Aus der obigen Tabelle, in der zusätzlich nach der Reihenfolge der beiden Stücke am Abend unterschieden wird, wird jedoch auf den ersten Blick deutlich, daß das Lustspiel fast immer als erstes Stück des Abends gegeben wurde - unabhängig davon, ob es mit einer Posse, einem Ballett, einer Oper oder einem Singspiel gespielt wurde. Es läßt sich darüber hinaus für jede Gattung eindeutig angeben, ob sie bevorzugt als Eröffnung oder als Abschluß des Abends gegeben wurde. Lustspiele und Schauspiele waren meist das erste Stück des Abends, womit sich auch erklärt, wieso es bei der Kombination dieser beiden Gattungen miteinander keine bevorzugte Reihenfolge gab. Possen, Opern, Singspiele und Ballette hingegen wurden meist zum Abschluß gespielt. Nur dreimal gab es ein Ballett zu Beginn der Vorstellung (dem stehen 67 Abende mit einem Ballett zum Schluß gegenüber), und bei diesen drei Einzelfällen läßt sich auch der Ausnahmecharakter des Vorstellungsabends konkret nachweisen: Zweimal handelte es sich um Ensemblegastspiele von Balletänzern eines anderen Theaters, im dritten Fall gab es außer dem Ballett

nur noch Szenen einer Oper mit einer Gastsängerin. Abgesehen von diesen außergewöhnlichen Anlässen war aber die Plazierung des Balletts am Schluß des Abends die Regel.

Die am häufigsten auftretende Kombination überhaupt ist die von zwei Lustspielen. Dies ist um so beachtlicher, als sich die Zusammenstellung zweier Werke der gleichen Gattung nur noch bei den Possen mehrmals findet (14 Abende); ansonsten wurde die Mischung verschiedener Gattungen stark bevorzugt, wobei dies auch übergreifend über die Spartengrenzen gilt. Nur an vier Abenden wurden zwei Opern zusammen gespielt, während hingegen an 91 Abenden eine Oper oder ein Singspiel mit einem Stück des Sprechtheaters oder einem Ballett kombiniert wurde. Allerdings nehmen die Musiktheateraufführungen nur einen geringen Raum bei den kombinierten Abenden ein. Über die Hälfte der Abende mit zwei Stücken sind dem erweiterten Lustspielbereich zuzurechnen: 30,31 % entfallen auf die Kombination zweier Lustspiele und 25,12 % auf die Kombination der Gattungen Lustspiel und Posse. Durch eine andere Berechnung wird das Vorherrschen der Lustspiele und Possen vielleicht noch deutlicher: An 518 Abenden (=83,95 %) wurde mindestens ein Lustspiel, an 228 Abenden (=36,95 %) mindestens eine Posse gespielt; zusammmengefaßt bedeutet dies, daß an 591 (=95,79 %) der 617 Abende mindestens ein Lustspiel oder eine Posse gegeben wurde.

Da es sich bei der starken Dominanz der Lustspiele und Possen um ein Zeitphänomen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts handelt, wurde bei der Spielplananalyse der Regierungsperiode Herzog Ernsts I. den Gattungskombinationen besondere Beachtung geschenkt. In der Folgezeit gehen sowohl die ein- oder zweiaktigen Lustspiele und Possen wie auch die kombinierten Vorstellungsabende, deren Wechselbeziehung durch die hohe Vertretung dieser beiden Gattungen bei 95,79 % der Abende mit zwei Werken offensichtlich gemacht wurde, zahlenmäßig stark zurück. Somit können Veränderungen der literarischen Produktion - es wurden immer weniger nicht abendfüllende Lustspiele und Possen geschrieben - nicht nur Veränderungen bei der Spielplanzusammenstellung, sondern vielleicht auch einen Verlust an spielplangestalterischen Möglichkeiten bewirken: Denn trotz der dispositionstechnischen Schwierigkeiten bei der Kombination mehrerer Stücke bietet sich dadurch auch immer die Chance einer künstlerischen oder programmatischen Zusammenstellung verschiedener Werke - daß die Anordnung nicht nach einem Zufallsprinzip erfolgte, hat die Aufschlüsselung der verschiedenen Reihen- und auch Rangfolgen der einzelnen Gattungen bereits ergeben. Es ist außerdem möglich, ein Zugstück mit einem weniger publikumswirksamen zu kombinieren.

Die Möglichkeit, ein altes abgespieltes Stück in Kombination mit einer Novität nochmals auf den Spielplan zu bringen, wurde erstaunlicherweise

kaum genutzt. Es finden sich überdurchschnittlich viele Kombinationen von zwei Novitäten oder von zwei vormals schon gespielten Werken, die Mischung einer Novität mit einem bereits bekannten Stück ist hingegen unterrepräsentiert. Die Betrachtung der einzelnen Werke belegt, daß es auch keine bewährten Kombinationen von zwei Stücktiteln gab, die mehrmals miteinander gespielt wurden - so wie z. B. heutzutage im Opernrepertoire die Verbindung von 'Cavalleria rusticana'/Mascagni und 'Der Bajazzo'/Leoncavallo etabliert ist, und die beiden Opern nur in seltenen Fällen mit anderen einaktigen Opern gespielt werden.[4] Bei der Untersuchung der gesamten 617 Abende finden sich nur 13 Zusammenstellungen von zwei Stücken, die zweimal miteinander gespielt wurden[5], und nur zu dem Lustspiel 'Ich bleibe ledig'/Blum wurde dreimal das Ballett 'Schwaben in Ungarn' als Abschluß gegeben. Häufiger auftretende Kombinationen gibt es nicht. So ist bei diesen von den Lustspielen beherrschten Abenden mit zwei Stücken ein reger Wechsel zu konstatieren, der natürlich auch durch die Masse der Stücke und die niedrigen Wiederholungszahlen der Lustspiele bedingt ist.

DIE OPERN

Während das Sprechtheater schon mehrmals feiner unterteilt und nach einzelnen Gattungen analysiert wurde, war der Musiktheaterbereich bisher nur in die große Gruppe der Opern und die kleine Gruppe der Singspiele getrennt worden. Die Opern werden nun in folgende sechs Untergruppen aufgeteilt:[6]

Opern: Stück- und Aufführungszahlen[7]

	Stücke		Aufführungen	
komische Oper	54	46,15 %	419	45,84 %
Oper	33	28,21 %	198	21,66 %
große Oper	20	17,09 %	200	21,88 %
romantische Oper	8	14,53 %	88	18,38 %
Zauberoper	2	1,71 %	9	0,98 %
lyrische Oper	1	0,85 %	17	1,86 %

4 In der Spielzeit 1992/93 stand 'Cavalleria rusticana' auf dem Spielplan von zehn deutschen Opernhäusern - an jeder Bühne wurde es gemeinsam mit 'Der Bajazzo' gespielt. (Vgl. Wer spielte was? Werkstatistik 1992/93 des Deutschen Bühnenvereins. Darmstadt 1994, S. 45).

5 Z. B. zweimal 'Auf ewig'/Angely mit 'Der Spiegel des Tausendschön'/Blum. Die bei den Gattungen festgestellten Regeln der Reihenfolge der Stücke am Abend sind auch hier am Einzelfall sehr schön zu sehen. Die Posse 'Der Spiegel des Tausendschön' wurde insgesamt 16mal gegeben, und zwar jedes Mal als zweites Stück des Abends.

6 Die Opern wurden hauptsächlich auf der Grundlage der Angaben auf den Theaterzetteln in die sechs Kategorien eingeordnet, zur Ergänzung wurden aber auch verschiedene Opernlexika hinzugezogen.

7 Die Addition der Spalten ergibt höhere Werte als die Zahl von 117 Opern oder 914 Aufführungen, ebenso summieren sich die Prozentzahlen auf mehr als 100 %. Diese ungewöhnliche Berechnung ergibt sich, weil viele Opern doppelt eingeordnet sind, da sie z. B. als "komische romantische Oper" bezeichnet werden.

Das bereits bekannte Tabellenschema, das Stück- und Aufführungszahlen (absolut und in Prozent) gegenüberstellt, ermöglicht neben der Darstellung der vorherrschenden Gattungen bei den Stücken und bei den Aufführungen auch einen Vergleich anhand der Prozentzahlen, welche Gattung überdurchschnittlich viele Aufführungen erzielen konnte und welche nicht. Mit deutlichem Abstand hält die komische Oper den größten Anteil an Stücken und Aufführungen und ist somit die vorherrschende Opernform am Hoftheater in den Anfangsjahren. In Anbetracht des kleinen Ensembles, dessen Mitglieder zur damaligen Zeit noch Rollen im Musik- und Sprechtheater übernehmen mußten, ist die starke Stellung dieser doch gesanglich meist einfacheren Opern im Spielplan verständlich. Eine komische Oper - 'Der Barbier von Sevilla' (45 Aufführungen) - war auch das meistgespielte Werk bis 1844.

An zweiter Stelle folgen die Opern, die durch kein weiteres Adjektiv näher beschrieben oder musikgeschichtlich einzuordnen sind. Bei diesen Opern macht sich allerdings eine Prozentsatzdifferenz zwischen Stücken und Aufführungen bemerkbar: Sie haben eine durchschnittlich geringere Aufführungshäufigkeit als die anderen Operngruppen. Immerhin schon 20 Opern zählen zur Gattung der großen Oper (grand opèra), deren Zahlen sich in den folgenden Jahren noch beträchtlich steigern sollten. Die großen Opern konnten überdurchschnittlich viele Aufführungen verbuchen, ebenso wie die romantischen Opern, die natürlich allein schon auf Grund der 41 Aufführungen des 'Freischütz' eine positive Bilanz aufweisen.

Im Sprechtheater ist das Lustspiel die meistgespielte Gattung, im Musiktheater ist es analog die komische Oper, das „Lustspiel" unter den Opern. Beide haben ihre höchsten Aufführungszahlen, die in der Folgezeit nie auch nur annähernd wieder erreicht werden können, in den Jahren 1827 bis 1844. Damit wird der Spielplan am Hoftheater bis Mitte des 19. Jahrhunderts in beiden Sparten gleichermaßen von der leichten, unterhaltenden Muse bestimmt.

Der Musiktheaterspielplan: alte oder neue Werke?

Musiktheatererstaufführungen pro Spielzeit (insgesamt und Erstaufführungen, deren Uraufführungen weniger als 5 Jahre zurückliegen)

Spielzeiten[8]:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	(17)	
EA (insgesamt)	29	13	8	11	6	3	6	3	8	7	8	7	2	5	5	4	(3)	Σ 128
EA - UA[9]<5 Jahre	7	3	3	5	4	2	4	2	5	5	4	7	1	4	3	2	(2)	Σ 63

[8] Der Kürze halber wurden die Spielzeiten bei dieser Tabelle durchnumeriert von Spielzeit 1 (=1827/28) bis Spielzeit 17 (=1843/44). Die Werte für die letzte Spielzeit (1843/44) stehen in Klammern, da dies nicht die vollständigen Werte der Spielzeit sind, sondern nur der Zeitraum bis zum 28.1.1844 (Tod des Herzogs) bei der Auswertung berücksichtigt wurde.

[9] Es wurde der Wert ermittelt: Erstaufführungsdatum - Uraufführungsdatum. In der zweiten Zeile steht die Anzahl der Erstaufführungen, für die die Differenz kleiner als 1.827 Tage

In der Tabelle ist in der ersten Zeile die Gesamtzahl der Erstaufführungen im Musiktheater (ohne Ballett) pro Spielzeit aufgelistet, in der zweiten Zeile die Zahl der Erstaufführungen, die weniger als fünf Jahre nach der Uraufführung erfolgten. Verständlicherweise finden sich vor allem in den ersten beiden Spielzeiten eine Fülle von Novitäten, während in den späteren Jahren ein Grundrepertoire bereits vorhanden war, so daß sich die Zahl der neuen Werke in den folgenden Spielzeiten nur noch zwischen zwei und acht bewegt. Die Zahl der Stücke, die bereits in weniger als fünf Jahren nach der Uraufführung in Coburg und Gotha auf die Bühne kamen, schwankt zwischen eins und sieben. Interessant sind aber nicht nur die absoluten Werkzahlen, sondern auch das Verhältnis der Erstaufführungen älterer Stücke und jüngerer Stücke zueinander. In den ersten vier Spielzeiten nehmen die neuen Kompositionen nur einen geringen Anteil an der Gesamtzahl der Novitäten ein, da - wie bereits erwähnt - erst ein Grundrepertoire geschaffen werden mußte, das verständlicherweise auf älteren Werken basierte, die ihre Bühnentauglichkeit und Beliebtheit beim Publikum an anderen Theatern teilweise schon über Jahrzehnte hinweg bewiesen hatten (hier seien vor allem die Werke Mozarts erwähnt). Ab Spielzeit 1831/32 sind immer mindestens die Hälfte der Novitäten Stücke, deren Uraufführung noch keine fünf Jahre zurückliegt - ein für heutige Opernhäuser unvorstellbar hoher Anteil. Herausragend ist dabei die Spielzeit 1838/39, in der alle sieben Erstaufführungswerke noch keine fünf Jahre bzw. sogar fünf davon noch nicht einmal ein Jahr alt sind. Hier findet sich nochmals das Phänomen, das bei der Betrachtung der Erstaufführungen Aubers schon angesprochen wurde: Uraufgeführte Stücke (gleichgültig, ob aus Paris oder Deutschland) gelangten oft innerhalb von Jahresfrist auf die Bühne des Hoftheaters in Coburg und Gotha.

Abschließend lassen sich die Zahlen für den Gesamtzeitraum unter Herzog Ernst I. (10.6.1827-28.1.1844) folgendermaßen zusammenfassen: Von den 128 gegebenen Opern und Singspielen waren 80 (=62,50 %) zum Zeitpunkt ihrer Erstaufführung am Hoftheater noch keine zehn Jahre, 63 (=49,22 %) waren noch keine fünf Jahre und 25 (=19,53 %) noch kein Jahr alt. Bei zwölf dieser Werke (=9,38 %) handelte es sich um Uraufführungen.

Nicht nur die Zahl der angesetzten neuen Stücke verrät etwas über die Spielplanzusammensetzung der damaligen Zeit. Mindestens ebenso wichtig ist die Zahl der Aufführungen, die auf neuere und ältere Werke entfällt und somit etwas über die Akzeptanz der neuen Kompositionen beim Publikum aussagt.[10]

(=fünf Jahre) ist, d.h. bei denen die Uraufführung am Erstaufführungstag weniger als fünf Jahre zurücklag.

10 Gerade in unserer Zeit sind an den meisten Theatern bei den modernen Opernkompositionen und den Aufführungszahlen, die diese im Vergleich zu älteren, etablierten Opern erzielen

Musiktheateraufführungen pro Spielzeit

Spielzeit	Auff. insg.	Auff.-UA<10 Jahre	Auff.-UA<5 Jahre
1827/28	65	28 (43,08%)	26 (40,00%)
1828/29	84	35 (41,67%)	30 (35,71%)
1829/30	58	38 (65,52%)	29 (50,00%)
1830/31	74	48 (64,52%)	33 (44,59%)
1831/32	53	30 (56,60%)	21 (39,62%)
1832/33	62	34 (54,84%)	21 (33,87%)
1833/34	50	34 (68,00%)	24 (48,00%)
1834/35	44	31 (70,45%)	20 (45,45%)
1835/36	55	39 (70,91%)	25 (45,45%)
1836/37	53	37 (69,81%)	17 (32,08%)
1837/38	57	46 (80,70%)	23 (40,35%)
1838/39	57	41 (71,93%)	25 (43,86%)
1839/40	43	32 (74,42%)	16 (37,21%)
1840/41	67	48 (71,64%)	21 (31,34%)
1841/42	52	29 (55,77%)	18 (34,62%)
1842/43	52	32 (61,54%)	14 (26,92%)
(1843/44)	(26)	(16) (61,54%)	(10) (38,46%)
	952	598 (62,82%)	373 (39,18%)

Die Tabelle enthält neben der Zahl aller Musiktheateraufführungen die Zahlen der Aufführungen, die weniger als zehn Jahre und weniger als fünf Jahre nach der Uraufführung stattfanden (absolut und in Prozent). Die niedrigsten Aufführungsanteile von Werken, die noch keine zehn Jahre alt sind, finden sich in den ersten beiden Spielzeiten unter Intendant Elsholtz (1827/28: 43,08%, 1828/29: 41,67%). Mit der dritten Spielzeit (1829/30) steigert sich der Anteil der Aufführungen von Stücken, die jünger als zehn oder jünger als fünf Jahre sind, enorm. Genau die Hälfte aller Aufführungen entfällt auf die Werke, seit deren Uraufführung noch keine fünf Jahre vergangen sind; dies ist der höchste Wert, den die neuesten Opernkompositionen jemals im Spielplan erreichen können.

Eine nähere Analyse dieser Stücke enthüllt bezeichnenderweise, daß es sich nicht um eine Fülle neuer Stücke mit niedrigen Aufführungszahlen handelt, sondern es sind vielmehr relativ wenig neue Stücke, die aber die höchsten Wiederholungszahlen erreichen. In der besagten Spielzeit 1829/30 tragen hauptsächlich die vier meistgespielten Opern, die alle noch keine fünf Jahre alt sind, dazu bei, daß die Aufführungszahlen dieser Gruppe in die Höhe schnellen: 'Die Stumme von Portici' (UA 1828) 7 Aufführungen, 'Marie oder Die verborgene Liebe' (UA 1826) 6 Aufführungen, 'Die weiße Dame' (UA 1825) 5 Aufführungen und 'Graf Ory' (UA 1828) 5 Aufführungen. Und nicht nur in dieser Spielzeit, sondern auch in den ersten beiden

können, starke Abweichungen zu beobachten. Eine künstlerisch ambitionierte Leitung bringt oft eine neue Oper oder sogar Opernuraufführung am Ende der Spielzeit, jedoch können diese Werke heute meist nicht das Publikum begeistern, sondern werden häufig vor halbleeren Häusern gespielt und nach wenigen Aufführungen abgesetzt.

Spielzeiten, die vergleichsweise geringe Werte für die zeitgenössischen Opern aufweisen, sind die jüngsten Opern die meistgespielten. In der Spielzeit 1827/28, in der von 29 Stücken nur sieben (=24,14 %) weniger als fünf Jahre nach der Uraufführung auf die Bühne des Hoftheaters kamen, entfallen 26 Aufführungen (=40 %) auf diese Stücke; darunter ist auch das meistgespielte Werk der Saison 'Maurer und Schlosser' (UA 1825) zu finden. Für die ersten fünf Spielzeiten gilt damit die Feststellung: Das meistgespielte Werk der Saison ist noch keine fünf Jahre alt.

Ein Umschwung erfolgt in Spielzeit 1834/35, als erstmals der Anteil der Werke, deren Uraufführung noch nicht zehn Jahre zurückliegt, über 70 % ansteigt und in der Spielzeit 1837/38 mit 80,70 % das Maximum erreicht. Diese starke Zunahme der Aufführungen von Werken, die zwischen fünf und zehn Jahren[11] alt sind, spiegelt sich auch in den meistgespielten Stücken dieser Spielzeiten wider. Das meistgespielte Stück in der Saison 1834/35, 'Montecchi und Capulet' (UA 11.3.1830), überspringt während dieser Spielzeit die gewählte Fünf-Jahres-Grenze, ebenso 'Die Nachtwandlerin' (UA 6.3.1831) in 1835/36. In den folgenden Jahren bis 1844 werden nun oft diejenigen Opern, die zwischen fünf und zehn Jahren alt sind, die meistgespielten der Saison (z. B. 'Norma', 'Robert der Teufel'). Somit hat sich bereits innerhalb von wenigen Jahren das Alter der gespielten Opern etwas zurückverlagert.

Insgesamt gesehen läßt sich jedoch für den Zeitraum unter Herzog Ernst I. feststellen, daß - vor allem im Hinblick auf die Situation des Musiktheaters heute - ein enorm hoher Anteil von 39,18 % der Musiktheateraufführungen auf Werke, die zum Aufführungszeitpunkt noch keine fünf Jahre alt sind, und von 62,82 % auf Werke, die noch keine zehn Jahre alt sind, entfällt. Gerade diese zeitgenössischen Kompositionen konnten auf großen Anklang beim Publikum stoßen, und fast immer ist es eine der neuen Opern, die zur meistgespielten einer Saison avancieren konnte.

[11] In der Spielzeit 1836/37 entfallen mit 20 Aufführungen zum ersten Mal mehr Aufführungen auf Werke, die zwischen fünf und zehn Jahren alt sind, als auf Werke, die unter fünf Jahre alt sind (17 Aufführungen).

III.7.5 Der Spielplan des Hoftheaters unter Herzog Ernst I. (1827-44): Das Gastspielwesen

Unter der Regierung Herzog Ernsts I. kamen 221 Personen zu Gastspielen nach Coburg, Gotha oder Bad Liebenstein und absolvierten 465 Auftritte. Diese Gastpiele verteilen sich nicht gleichmäßig über alle Spielzeiten, sondern überdurchschnittlich viele davon entfallen auf die ersten vier Jahre. Die meisten Gäste pro Spielzeit sind in der ersten Spielzeit 1827/28 zu finden (25 Personen mit 60 Auftritten), da in der Gründungsphase des Hoftheaters ein großer Bedarf an Gastauftritten und Gastspielen auf Engagement - u. a. wegen der beabsichtigten Ensemblevergrößerung[1] - bestand. In den folgenden Jahren ging die Zahl der Gastspiele leicht zurück, die Zahl der Gäste pro Spielzeit pendelte zwischen acht und 17 Personen.

Wie die Zahl der Auftritte (465) im Vergleich zur Zahl der Gäste (221) deutlich macht, traten die meisten Gäste während ihres Aufenthaltes nur an ein oder zwei Abenden auf - die durchschnittliche Auftrittshäufigkeit liegt bei 2,10 pro Gast. Über die Hälfte aller Gäste kamen nur für einen einzigen Auftritt nach Coburg oder Gotha gereist. Hohe Auftrittszahlen eines Gastes finden sich nur in wenigen Fällen, von längeren Gastspielaufenthalten kann man nur zweimal sprechen: Herr Lami gastierte 16mal während eines sechswöchigen Aufenthaltes in Coburg (8.5.-30.6.1828) in verschiedenen Dramen und Balletten, und die Sängerin Henriette Carl trat siebenmal innerhalb von zwei Wochen auf (7.2.-22.2.1841). Cäsarine Heigel trat ebenfalls siebenmal auf, ihre sieben Auftritte verteilen sich aber auf drei Aufenthalte, und jedes dieser drei kurzen Gastspiele führte wiederum zu einem kurzzeitigen Engagement am Hoftheater. Neben Cäsarine Heigel gibt es aber nur noch vier weitere Darsteller, die zweimal (zwei Gastspielaufenthalte, die nicht in dieselbe Spielzeit fallen) innerhalb der knapp 17 Jahre am Hoftheater gastierten. Somit waren nicht nur länger andauernde Gastspiele die Ausnahme, sondern auch wiederholte Gastspiele eines Künstlers. Denn berühmte Virtuosen - und vor allem diese unternahmen längere Gastspielreisen und wiederholten diese Jahr für Jahr - findet man unter den Gästen in Coburg oder Gotha kaum. Eine der bekanntesten Darstellerinnen von den insgesamt 221 Gästen ist die Sängerin Henriette Carl, und bezeichnenderweise konnte gerade sie die hohe Zahl von sieben Auftritten in Gotha bestreiten; unbedeutendere Darsteller wurden nicht für solch eine Anzahl von Auftritten verpflichtet und hätten sicherlich auch keine wiederholte Anziehungskraft für das kleine Theaterpublikum geboten.

[1] Vgl. die Analyse des Gastspielwesens der ersten Spielzeit (Kapitel III.6, S. 60ff.).

Es ist an dieser Stelle zu klären, auf Grund welcher Kriterien sich darstellende Künstler in die Kategorien bekannt und unbekannt einordnen lassen. Der vorliegenden Auswertung des Gastspielwesens liegen hauptsächlich die Angaben der Theaterzettel zugrunde, deren relativ hohe Zuverlässigkeit sich im Vergleich mit Theateralmanachen und -lexika beweist. So wurden die auftretenden Gäste auf den Theaterzetteln mit Nennung des Ortes und des Theaters, von dem sie kommen, angekündigt. Das Hoftheater macht damit natürlich die Zuschauer neugierig und wirbt mit der besonderen Attraktion, die ein neuer Darsteller ausübt. Im Fall der 221 Gäste unter Herzog Ernst I. finden sich jedoch bei 147 keine Ortsangabe und bei 161 keine Angabe eines Theater auf dem Theaterzettel. Es ist davon auszugehen, daß diese Darsteller zum Zeitpunkt ihres Gastspiels engagementlos waren und sich durch einen gelungenen Auftritt ein Engagement am Hoftheater zu erspielen hofften. Somit bestätigen sich die bei der Analyse der Spielzeit 1827/28 gewonnenen Aussagen auch bei der längerfristigen Auswertung bis 1844: Gastspiele unter Herzog Ernst I. waren überwiegend Gastspiele unbekannter, engagementloser Darsteller und dienten vornehmlich zum „Vorspielen“ und damit zur Engagementvermittlung.[2]

Bei nur sieben Gästen (z. B. bei der bereits erwähnten „Königl. Span. Hof- und Kammersängerin“ Henriette Carl) ist ein Titel angegeben; diese bekannteren Darsteller kamen sicherlich nicht eines Engagements wegen ins Herzogtum, - es wurde auch keine dieser sieben Personen engagiert. Bei den 64 Gästen mit einer Angabe über ihre Herkunft oder des Theaters, an dem sie engagiert waren, finden sich vor allem Städte des süddeutschen Raums (sieben Personen aus Wien, sechs aus München, sechs aus Augsburg, vier aus Regensburg und vier aus Dresden). Auffällige Verbindungen zu einer Stadt oder zu einem bestimmten Theater lassen sich nicht entdecken: Die Darsteller kamen von den verschiedensten Theatern, auch die verschiedenen Betriebsformen (Hof- oder Stadttheater) halten sich die Waage.

In den Anfangsjahren des Hoftheaters kamen deutlich mehr Männer als Frauen zu einem Gastspiel an das Hoftheater gereist. Bei den Männern entfallen fast die Hälfte der Gastspielauftritte auf die ersten vier Spielzeiten: 59 männliche Darsteller absolvierten ein Gastspiel, 26 von ihnen wurden engagiert.[3] Nur in diesen ersten Jahren läßt sich jedoch das Überwiegen der

[2] Diese Auswertung relativiert auch die Aussagen vieler zeitgeschichtlicher wie auch theatergeschichtlicher Schriften, die auf Grund ihrer Fixierung auf herausragende theaterhistorische Ereignisse unter dem Begriff des Gastspielwesens meist nur das Virtuosengastspiel verstehen und damit die Dominanz und auch praktische Notwendigkeit des Gastspiels auf Engagement übersehen.

[3] Die hohe Zahl von 26 Neuengagements innerhalb von vier Spielzeiten (plus 17 Neuengagements weiblicher Darsteller) ist sicherlich erklärungsbedürftig. Die bei Gründung des Hoftheaters engagierten Darsteller hatten fast alle Jahresverträge mit dreimonatiger Kündigungsfrist erhalten, und diese Darsteller blieben zumeist auch jahre- bzw. sogar jahrzehntelang Ensemblemitglieder des Hoftheaters. Die in der Folgezeit hinzuengagierten Schauspieler

männlichen Gastdarsteller mit einem höheren Bedarf an männlichen Künstlern für das Ensemble begründen. Insgesamt gesehen wurden fast gleich viele männliche (39) wie weibliche (38) Darsteller auf Grund eines Gastspiels für das Ensemble gewonnen. Nach den ersten vier Jahren sank sowohl die Zahl der Gastspiele pro Spielzeit als auch die Zahl der daraufhin engagierten Gäste, wofür gleichermaßen eine gewisse Stabilität des Ensembles wie auch die Durchführung von Neuengagements[4] ohne Probegastspiel verantwortlich sein dürfte.

Leider läßt sich heute nicht mehr unterscheiden, ob einzelne Gastspiele in Hinblick auf ein eventuelles Engagement unternommen wurden. Nur auf Grund dieser Information ließe sich eindeutig sagen, in wieviel Prozent der Fälle ein Gastspiel auf Engagement erfolgreich verlief. Immerhin läßt sich hier im konkreten Fall des Hoftheaters zu Coburg und Gotha eindeutig bestimmen, daß es nicht die Regel war, mehrere Künstler kurz nacheinander wegen eines vakanten Platzes im Ensemble am Hoftheater gastieren zu lassen. Denn selbst unter Einbeziehung aller Gastspiele (also auch der sogenannten „Virtuosengastspiele“, die nicht auf ein Engagement ausgerichtet waren) ergibt sich der hohe Anteil von 77 (=35,16 %) Engagements bei insgesamt 219 Gästen, d. h. die Wahrscheinlichkeit, nach einem Gastspiel angestellt zu werden, war sehr hoch, und es fand kein Wettbewerb bzw. Auswahlverfahren zwischen mehreren Künstlern statt. Somit muß auch der manchmal gegenüber Theaterleitungen erhobene Vorwurf, daß diese durch die Form der Gastspiele auf Engagement Darsteller ausnutzten, indem sie viele - mit der Hoffnung, ein festes Engagement zu erhalten - zu langen und doch meist vergeblichen Gastspielreisen verführten, entschieden zurückgewiesen werden.

bekamen jedoch offensichtlich kurzfristigere Verträge und Kündigungsfristen, und bei diesen macht sich auch eine sehr starke Fluktuation bemerkbar: Sie verließen ihr Engagement oft bereits wieder nach einigen Wochen oder Monaten. Dies betrifft vor allem die Darsteller kleiner Rollen bzw. der zweiten Fächer. Nur sehr wenige der vielen neuengagierten Darsteller konnten sich längere Zeit am Hoftheater halten oder wurden in das Stammensemble integriert. Von daher korrespondiert die Zahl von 26 Neuengagements nur in geringem Maße mit dem Bemühen um eine Ensemblevergrößerung. Die exakte Ensemblestärke ist leider für die Anfangsjahre auf Grund der hohen Fluktuation der Darsteller innerhalb einer Spielzeit nicht ermittelbar bzw. Schwankungen unterworfen, da manche Schauspieler innerhalb einer einzigen Spielzeit sowohl als neu engagiert wie auch als abgegangen verbucht werden (z. B. in den Journalen der Spielzeiten). Zur Ensemblegröße vgl. auch Kapitel III.10.

4 So berichtet von Ebart (ohne genaue Nennung eines Jahres) über die Zeit unter Intendant Hanstein (1829-41): „Der Regisseur Conrad Doebbelin wurde nach Stuttgart, Mannheim, Frankfurt a. M., München und Wien geschickt, um neue Kräfte zu engagieren.“ (Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 11).

VORSTELLUNGSABENDE MIT GÄSTEN

Die 221 gastierenden Darsteller hatten 465 Gastauftritte am Hoftheater, die sich auf 354 Abende[5] verteilten. Damit waren an 354 Abenden (=14,82 %) von insgesamt 2.388 Abenden ein oder mehrere Gäste auf der Bühne des Hoftheaters zu sehen, es konnte also durchschnittlich jeden siebten Abend mit der Attraktion eines neuen, für das Publikum unbekannten Künstlers auf dem Theaterzettel geworben werden. Auch hierdurch kam ein zusätzliches Moment der Bereicherung und Abwechslung - und zwar in bezug auf das Ensemble - in den Spielplan, der auch - in bezug auf das Repertoire - eine Vielzahl von Neuheiten bieten mußte, um das kleine Publikum des Herzogtums wiederholt ins Theater zu locken.

In der Folge soll nun untersucht werden, wann oder wo die Gastspiele bevorzugt stattfanden. Als erstes ist zu bemerken, daß eine Vielzahl der Gäste sonntags auftrat, allerdings fanden sonntags auch häufiger als an anderen Wochentagen Theateraufführungen statt. Eine Aufteilung der Gastspielabende nach Monaten erbringt auffälligere Ergebnisse:

Gastspielabende nach Monaten

Monate	Abende insgesamt	Abende mit Gastspiel	
Januar	306	32	(10,46%)
Februar	265	33	(12,45%)
März	287	32	(11,15%)
April	221	29	(13,12%)
Mai	176	31	(17,61%)
Juni	119	31	(26,05%)
Juli	68	15	(22,06%)
August	95	26	(27,37%)
September	178	29	(16,29%)
Oktober	220	42	(19,09%)
November	224	32	(14,29%)
Dezember	229	22	(9,61%)
	2.388	354	(14,82%)

Die meisten Gastspielabende innerhalb eines Monats finden sich im Oktober. Wenn man jedoch die Gastspielabende mit der Gesamtzahl der Abende in Beziehung setzt, ergibt sich, daß in den Sommermonaten ein wesentlich höherer Anteil der Vorstellungen mit Gästen besetzt war. Gerade auf diese Monate, in denen weniger Spieltage pro Woche waren bzw. in denen auf Grund der Spielzeitferien, die in den dreißiger Jahren üblich wurden, wenig gespielt wurde, entfällt ein hoher Gastspielanteil. Dieses Phänomen hängt sicherlich damit zusammen, daß einige Darsteller die Ferienzeit oder ihre engagementlose Zeit nutzten, um sich auf eine Gastspielreise oder Engage-

[5] Die Zahl der Abende mit Gastspielen ist kleiner als die Zahl der Auftritte, da manche Gäste in mehreren Stücken eines Abends oder mehrere Gäste gemeinsam in einem Stück oder an einem Abend auftraten.

mentsuche zu begeben. Anfang des 19. Jahrhunderts war bei nicht ganzjährig bespielten Theatern traditionellerweise der Winter die bevorzugte Theaterspielzeit, so daß viele Schauspieler im Sommer arbeitslos waren. Des weiteren suchte sicherlich auch das Hoftheater in den Sommermonaten und zu Beginn der neuen Spielzeit im Herbst verstärkt nach neuen Ensemblemitgliedern. Da sich in diesen Monaten mit überdurchschnittlich hohem Gastspielanteil (Mai-Oktober) das Hoftheater zumeist in Coburg aufhielt, fanden 225 Gastspielabende in Coburg und nur 124 Abende[6] in Gotha statt, so daß das Gothaer Publikum wesentlich seltener in den Genuß von Gastspielen kam. Auch hier macht sich eine gewisse Bevorzugung der Residenzstadt Coburg bemerkbar, auf die, obwohl kleiner als Gotha, mehr Aufführungen insgesamt entfallen, da sich das gemeinsame Theater dort wesentlich länger aufhielt.

Die 354 Abende mit Gastspielen können noch weiter aufgeschlüsselt werden, z. B. in Hinsicht darauf, ob ein oder mehrere Gäste in einem oder mehreren Stücke pro Abend auftraten. Als erstes sollen die Stücke betrachtet werden. Läßt man bei den insgesamt 465 Auftritten diejenigen unberücksichtigt, die zwischen zwei Stücken stattfanden (z. B. Arien, die ein Gast vortrug) und somit keinem einzelnen Stück zugeordnet werden können, verbleiben 454 Auftritte in 401 Aufführungen:

- bei 353 Aufführungen trat ein Gast auf
- bei 44 Aufführungen traten zwei Gäste gemeinsam auf
- bei 3 Aufführungen traten drei Gäste gemeinsam auf
- bei 1 Aufführung traten vier Gäste gemeinsam auf

Folglich traten bei 48 (=11,97 %) der 401 Aufführungen mehrere Gäste gemeinsam in einem Stück auf. Es erhebt sich die Frage, wie verschiedene fremde Darsteller in das eigene Ensemble und das Konzept des Stücks integriert werden konnten. Zum einen war dies natürlich in der damaligen Zeit wesentlich leichter als heute, da es ein detailliert ausgearbeitetes Regiekonzept nicht gab und die Ansprüche des Publikums an ein fein abgestimmtes Zusammenspiel der Darsteller nicht sehr hoch waren; auch die Ensemblemitglieder konnten dies sicherlich in den üblichen drei Proben pro Stück nur begrenzt erreichen. Zum anderen ergibt sich, daß bei den Gastspielen mehrerer fremder Darsteller sich diese manchmal untereinander gut kannten. Unter den genannten 48 Aufführungen sind zwei, bei denen zwei Mitglieder des Augsburger Stadttheaters gastierten, die offensichtlich gemeinsam auf Gastspielreise gegangen waren. Diese Form des Gastspiels mehrerer Mitglieder eines Theaters ist aber sehr selten, während hingegen Gastspiele mehrerer Mitglieder einer Familie (Ehepaare, Vater und Tochter usw.) häufiger vorkommen: Bei 16 Aufführungen ist dies der Fall. Überhaupt sind in der ersten

6 Die verbleibenden fünf Gastspielabende entfallen auf Bad Liebenstein.

Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur manche Wandertruppen große Familienbetriebe, sondern es gehen auch viele Darstellerfamilien oder -ehepaare auf gemeinsame Gastspielreise und Engagementsuche. Am Hoftheater in Coburg und Gotha sind zu dieser Zeit viele Ehepaare beschäftigt, deren Kinder wiederum für Kinderrollen zur Verfügung stehen und somit den Beruf der Eltern hineinwachsen. Es erweist sich, daß der Schauspielerstand - wie andere Berufszweige der damaligen Zeit auch - teilweise zur Abschließung nach außen tendierte: Sowohl Eheschließungen zwischen Darstellern wie auch die Ergreifung des Schauspielberufs durch ihre Kinder kamen sehr häufig vor.[7]

48mal traten mehrere Gäste an einem Abend und in demselben Stück auf; nur sechsmal war es jedoch der Fall, daß mehrere Gäste an einem Abend und in verschiedenen Stücken auftraten. Wenn mehrere Darsteller gleichzeitig gastierten, dann spielten sie meistens auch in einem Stück (so bei den erwähnten „Familiengastspielen"), während es nur selten vorkam, daß - obwohl es auf Grund der vielen Abende mit zwei oder mehr Stücken gut möglich gewesen wäre - ein Abend aufgeteilt wurde zwischen zwei Gästen, von denen z. B. einer im ersten und der andere im zweiten Stück des Abends spielte. Wahrscheinlich wollte man die Besonderheit eines Gastspiels verschiedener Gäste auch lieber an verschiedenen Abenden ausnutzen, und so ist manchmal zu bemerken, daß zwei Gäste sich zwar zum selben Zeitpunkt in Coburg oder Gotha aufhielten, ihre Gastspielauftritte sich aber abwechselten (z. B. gastierte der Sänger Kaibel am 18.2. und 25.2.1829 und die Sängerin Queck am 22.2.1829).

Stücke mit Gastspielauftritten

Im folgenden soll der Fragestellung nachgegangen werden, ob die Stücke, in denen Gäste auftraten, einen repräsentativen Querschnitt durch den Gesamtspielplan bilden, oder ob es bevorzugte Gattungen, Stücke, Rollen und Autoren gibt.

[7] Auch am Hoftheater zu Coburg und Gotha finden sich verschiedene Schauspielerfamilien. Auf die hohe Anzahl von engagierten Ehepaaren wurde bereits im Kapitel über die Gründung des Hoftheaters aus der Eberweinschen Truppe hingewiesen; auch in der Folgezeit wurden etliche Ehepaare engagiert und gehörten oft jahrelang zum Ensemble (z. B. Pabcke, Kawaczinsky u. a.). Sicherlich ist gerade bei einem Darstellerehepaar - oft mit mehreren Kindern - eine geringere Mobilität als bei einem ungebundenen Einzeldarsteller anzunehmen, da ein Engagementwechsel (und somit ein Doppelengagement beider Ehepartner) mit mehr Schwierigkeiten verbunden war.

Zum Thema Eheschließungen seien zwei der bekanntesten Mitglieder des Hoftheaters stellvertretend genannt: Es heirateten Ferdinand Illenberger und Frau Posch, erste Sängerin am Theater, die bereits 1828 zur Kammersängerin ernannt worden war. Aber auch ganze Schauspielerfamilien blieben dem Hoftheater treu verbunden: So die Familie Weiß mit Sohn Carl Weiß, der ab 1827 in Kinderrollen zu sehen war, ab 1866 als Schauspieler und Regisseur am Hoftheater engagiert war und auch der Verfasser der Festschrift des Hoftheaters aus dem Jahre 1877 ist.

Gastspiele nach Gattungen

Gattung	Gastspielauftritte absolut	in Prozent	Anteil der Gattung am gesamten Spielplan
Schauspiel	61	13,12%	14,47%
Lustspiel	153	32,90%	49,48%
Trauerspiel	11	2,37%	2,35%
Oper	222	47,74%	31,03%
Ballett	18	3,87%	2,83%

Die Tabelle gibt die Gastauftritte pro Gattung an; der prozentuale Anteil der Gastauftritte (Spalte 3) kann zu dem Anteil der Gattung am Spielplan insgesamt (Spalte 4) in Beziehung gesetzt werden. Die meisten Gäste traten in Opern auf, es folgt das Lustspiel, dann das Schauspiel, das Ballett und am Schluß das Trauerspiel. Während bei den drei zuletzt genannten Gattungen der Anteil der Gastauftritte in etwa mit dem Anteil der Gattung am Gesamtspielplan übereinstimmt, haben sich bei der Oper und dem Lustspiel die Verhältnisse umgekehrt. Während fast die Hälfte aller Aufführungen Lustspiele waren, sind es bei den Gastauftritten nur ein knappes Drittel der Aufführungen; umgekehrt entfallen nun mit 47,74 % fast die Hälfte der Gastauftritte auf die Oper, die aber nur ein Drittel der Gesamtaufführungen einnimmt. Addiert man die drei Bereiche des Sprechtheaters zusammen, so ergibt sich mit 225 Auftritten im Sprechtheaterbereich und 222 Auftritten im Musiktheaterbereich fast ein Gleichstand. Bei den Gastspielauftritten waren also beide Sparten - im Gegensatz zum sonstigen Spielplan - gleich stark vertreten.

Bei Betrachtung der einzelnen Spielzeiten zeigt sich, daß vor allem in den ersten Jahren mehr Gäste im Sprechtheater als im Musiktheater auftraten, ab Spielzeit 1835/36 kehrt sich das Verhältnis dann um. Der höchste Wert für Gastauftritte im Musiktheater findet sich in der Spielzeit 1840/41 mit 31 Auftritten und einem Anteil von 88,57 %. 1840/41 ist die erste Spielzeit nach Fertigstellung beider neuer Theatergebäude, in der sowohl das Gastspielwesen wie auch die Zahl der Opernaufführungen zunahm. Besonders in diesen letzten Spielzeiten unter Herzog Ernst I. - in geringerem Maße aber auch insgesamt - ist auffällig, daß überdurchschnittlich viele Sänger die großen und romantischen Opern für ihre Gastauftritte wählen, während die komische Oper bei den Gastspielen unterrepräsentiert ist. Um die bevorzugten Gastspielstücke zu bestimmen, werden in der folgenden Tabelle die Stücke mit den meisten Gastspielauftritten aufgelistet.

Stücke mit den meisten Gastspielauftritten

	Stück	Autor	Gastauftritte
1.	Der Freischütz	Weber	31
2.	Der Barbier von Sevilla	Rossini	13
	Don Juan	Mozart	13
4.	Robert der Teufel	Meyerbeer	12
5.	Fra Diavolo	Auber	9
	Montecchi und Capulet	Bellini	9
	Die weiße Dame	Boieldieu	9
8.	Die Schweitzerfamilie	Weigl	8
	Das unterbrochene Opferfest	Winter	8
10.	Johann von Paris	Boieldieu	7
	Der Verräther	Holbein	7

Das unter Gästen mit weitem Abstand beliebteste Stück ist die romantische Oper 'Der Freischütz', in der 31mal Gäste auftraten. Man kann vielleicht sogar vermuten, daß 'Der Freischütz' nicht 41mal aufgeführt worden wäre und jedes Mal wieder ein großes Publikum gefunden hätte, wenn nicht in den meisten Aufführungen ein Gast gesungen hätte. Es folgt 'Der Barbier von Sevilla', der zwar insgesamt höhere Aufführungszahlen als 'Der Freischütz' erzielen konnte, aber nur 13mal von Gästen für einen Gastspielauftritt gewählt wurde. Bei den folgenden Opern entspricht die Reihenfolge der Werke mit den meisten Gastauftritten nicht einmal annähernd der Reihenfolge der meistgespielten Werke. Die drittmeistgespielte Oper 'Die Stumme von Portici' wurde z. B. nur sechsmal von Gästen gewählt, während sich 'Don Juan' und 'Robert der Teufel' weit nach vorne schieben konnten. Auch zwei heute relativ unbekannte Opern lassen auf Grund der jeweils acht Gastauftritte vermuten, daß sie zur damaligen Zeit an mehreren Theatern gespielt und den Sängern bekannt gewesen sind, obwohl 'Die Schweitzerfamilie' mit zwölf und 'Das unterbrochene Opferfest' mit elf Aufführungen insgesamt am Hoftheater zu Coburg und Gotha nicht zu den meistgespielten Opern gehörten.

Es ist nicht weiter verwunderlich, daß kein Drama so viele Gastauftritte vorzuweisen hat wie die bisher genannten Opern, da ja auch die Aufführungszahlen der Stücke des Sprechtheaters wesentlich niedriger liegen als die des Musiktheaters. Fand sich bei den meistgespielten Werken an elfter Stelle das erste Schauspiel, so rangiert bei den Werken mit den meisten Gastauftritten an zehnter Stelle das erste Schauspiel: 'Der Verräther'/Holbein, ein Stück, in dem siebenmal Gäste auftraten, das aber auch nur siebenmal gespielt wurde. Es folgen im Sprechtheater mit jeweils fünf Gastauftritten die Posse 'Die Wiener in Berlin'/Holtei, das Schauspiel 'Wilhelm Tell'/Schiller und das Lustspiel 'Donna Diana'/West.

Betrachtet man die aufgelisteten Werke näher, so stellt man fest, daß - 'Robert der Teufel' ist eine Ausnahme - überwiegend ältere Opern, und zwar sowohl in bezug auf die Uraufführung als auch die Erstaufführung in Coburg

oder Gotha, für Gastspiele gewählt wurden. So finden sich verhältnismäßig selten Gastdarsteller bei der Erstaufführung eines neuen Werks in Coburg oder Gotha. Es gibt allerdings ein paar Fälle, in denen die Gäste sozusagen ein neues Stück mitbringen: z. B. August Gerstel, der auch der „Autor“ des Balletts 'Die Liebhaber' ist, in dem er am 22.3.1829 gastierte, oder Vater und Sohn Majetti, durch die das Zwei-Personen-Stück 'Die Braut'/Körner erstmals am Hoftheater aufgeführt wurde.

Die meistgespielten Gastrollen

	Rolle	Stück	Gastauftritte
1.	Agathe	Der Freischütz	12
2.	Caspar	Der Freischütz	8
	Rosine	Der Barbier von Sevilla	8
4.	Max	Der Freischütz	7
5.	Zerline	Fra Diavolo	6
6.	Donna Anna	Don Juan	5
	Isabella	Robert der Teufel	5
8.	Chapelou	Der Postillon von Lonjumeau	4
	Mad.Schnell	Proberollen	4
	Othello	Othello	4
	Valentine	Hugenotten	4

Drei Rollen aus dem 'Freischütz' finden sich ganz vorn in der Liste der meistgespielten Gastrollen. Allein zwölf verschiedene Sängerinnen traten als Gast in der Rolle der Agathe auf. Rechnet man die am Hoftheater engagierten Sopranistinnen hinzu, so konnte eine stattliche Zahl verschiedener Sängerinnen in dieser Rolle gesehen und gehört werden. Die beliebtesten Gesangspartien für Sänger sind Caspar und Max aus dem 'Freischütz'. Caspar, eine Baßpartie, fällt besonders auf, da insgesamt wesentlich mehr Tenöre als Bässe am Hoftheater gastierten. In der Liste der beliebtesten Gastrollen sind mehr Frauenrollen vertreten, und es traten vor allem im Musiktheater auch mehr weibliche Gäste als männliche auf. Bei den Sängerinnen sind fast nur die hohen Stimmlagen vertreten, die aufgeführten Rollen sind Sopranpartien (Agathe, Isbella, Valentine) oder Koloratursopranpartien (Rosine, Zerline, Donna Anna). Auch bei den insgesamt 113 Gastauftritten von Sängerinnen zeichnet sich dasselbe Bild ab: Es wurde keine einzige Altpartie gesungen und nur sechsmal Partien, die heute dem Mezzosopran zugeordnet werden würden. Allerdings muß man bedenken, daß die Opern der damaligen Zeit auch nur sehr wenige tiefe Frauenstimmen enthielten. Alle oben aufgelisteten Gesangsrollen sind große Partien, und es ist auffällig, daß, obwohl nur wenige berühmte Sänger und Sängerinnen gastierten, selbst die unbekannteren und oft engagementlosen Darsteller sich meist in großen und anspruchsvollen Partien präsentierten.

Die meistgespielte Rolle eines Stücks des Sprechtheaters ist die der Mad. Schnell in 'Die Proberollen' von Holbein. Holbein ist somit sowohl bei den

meisten Gastauftritten pro Stück wie auch denen pro Rolle im Sprechtheater führend ist. Drei Auftritte entfallen noch auf folgende Schauspielrollen: Perin in 'Donna Diana'/West, Preciosa in 'Preciosa'/Wolff und Chevalier Oscar von Beaufort in 'Der junge Ehemann'/Preuß. Diese geringeren Auftrittszahlen im Sprechtheater sowohl bei den einzelnen Stücken wie auch den einzelnen Rollen hängen neben den allgemein geringeren Aufführungszahlen vermutlich auch damit zusammen, daß die Stücke des Sprechtheaters kurzlebiger waren und schneller aus den Spielplänen der Theater verschwanden. Ein anderer Grund ist sicherlich der im Sprechtheater geringer ausgeprägte Kanon von Stücken, die an fast allen Theatern Deutschlands liefen. Zu den wenigen allgemein verbreiteten Repertoirestücken des Sprechtheaters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehören auf jeden Fall die oben erwähnten 'Donna Diana' und 'Preciosa'; die Rollen des Perin, der Donna Diana oder der Preciosa hatten sicherlich die meisten ersten Darsteller eines Theaters schon einmal gespielt. Im Musiktheater hingegen beginnt in der damaligen Zeit - früher und ausgeprägter als im Sprechtheater - die Ausbildung eines Kanons von Opern und Rollen, die an allen Bühnen gegeben wurden und von fast allen Sängern beherrscht wurden (z. B. 'Der Freischütz' und 'Der Barbier von Sevilla').

Autoren mit den meisten Gastauftritten

	Autor	Gastauftritte	Aufführungen insgesamt
1.	Weber	31	45
2.	Auber	30	222
3.	Rossini	27	100
4.	Bellini	22	81
5.	Kotzebue	21	86
	Mozart	21	53
7.	Meyerbeer	18	41
8.	Holbein	17	40
9.	Boieldieu	16	56
10.	Blum	14	132
11.	Schiller	11	33
12.	Töpfer	10	113

Mit nur einem Stück ('Der Freischütz'), in dem Gäste auftraten, ist Weber der meistgewählte Autor bei Gastauftritten am Hoftheater zu Coburg und Gotha. Auf den insgesamt meistgespielten Autor Auber entfallen dagegen nur 30 Gastauftritte in acht seiner Opern. Aus diesem Grund ist in der Tabelle die Zahl der Aufführungen pro Autor unter Herzog Ernst I. angefügt, da die beiden Autorenlisten (Autoren mit den meisten Gastauftritten und die meistgespielten Autoren) sehr stark voneinander abweichen. Bei den Komponisten ist die stärkste Diskrepanz bei Auber zu beobachten, dessen Beliebtheit am Hoftheater offenbar nicht von den auswärtigen Sängern geteilt wurde. Bei den Dramatikern sind Kotzebue und Holbein am stärksten bei

Gastspielen vertreten. Dagegen sind die bei den Aufführungen führenden Autoren Blum, Raupach und Töpfer nur sehr schwach vertreten (Raupach sogar nur mit drei Gastauftritten). In Stücken des in Gotha lebenden Tenelli trat bei 86 Aufführungen sogar nur ein einziges Mal ein Gast auf, seine Werke scheinen über die Grenzen des Herzogtums hinaus kaum bekannt gewesen zu sein. Überdurchschnittlich viele Gastauftritte in Vergleich zu ihren Aufführungszahlen finden sich dagegen bei Holbein und Schiller.

Auf Grund dieser Beobachtungen sei folgende These gewagt: Wenn man davon ausgeht, daß Gäste meist in Stücken auftraten, die sie zuvor schon an anderen Bühnen gegeben hatten, so scheinen Abweichungen des Gastspiel-Spielplans vom Gesamtspielplan teilweise darauf zurückzuführen zu sein, daß an anderen Theatern andere Stücke und Autoren bevorzugt wurden. Die herausragende Stellung Aubers mit 222 Aufführungen gegenüber dem folgenden Komponisten Rossini mit 100 Aufführungen scheint beispielsweise ein Spezifikum des Hoftheaters zu Coburg und Gotha zu sein. Die besondere Beliebtheit Tenellis im Spielplan, aber nicht bei Gastspielen, ist durch die Verbundenheit des Autors mit dem Herzogtum und dem Theater (als Theaterdichter) hinreichend erklärbar. Die bei Gastspielen beliebten Dramatiker Kotzebue, Holbein, Blum und Schiller sind hingegen als im ganzen deutschsprachigen Raum verbreitete und anerkannte Dramatiker zu klassifizieren, die zum Teil auch einer älteren Generation von Autoren angehören, deren Werke sich also im Verlauf der Zeit an vielen Bühnen durchsetzen konnten und zum Repertoire vieler Darsteller gehörten. Allerdings soll dabei nicht außer acht gelassen werden, daß auch andere Gründe für Abweichungen zwischen beliebten Gastspielstücken und beliebten Stücken des Spielplans ausschlaggebend sein können. So gibt es natürlich auch insgesamt schwache Stücke, die aber auf Grund einer „Bombenrolle" immer wieder mit einem guten Gastdarsteller, der dann das ganze Stück trägt, gespielt werden. Hingegen bieten manche guten und beliebten Ensemblestücke keine herausragende große Rolle und werden deshalb selten mit Gästen besetzt. Allerdings kommt dieses Phänomen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei den vielen Gastspielen auf Engagement noch nicht so stark zum Tragen wie in der späteren Phase, wenn die Virtuosengastspiele zunehmen.

III.8 Die Theatergebäude in Coburg und Gotha

Das Theater im Ballhaus in Coburg

1627-29 wurde gegenüber von Schloß Ehrenburg in Coburg ein Ballhaus erbaut. Im 18. Jahrhundert, als das Interesse des Hofes am Ballspiel nachließ, wurde das Gebäude - wie viele andere Ballhäuser in Deutschland - zu einem Theater umgestaltet. Diese Umfunktionierung war auf Grund der hohen, rechteckigen und fensterlosen Bauweise des Gebäudes relativ einfach zu vollziehen. In den ersten Jahren wurde es nur als Liebhabertheater von der Hofgesellschaft genutzt, 1794 durfte es jedoch auch die erste professionelle Schauspieltruppe unter der Leitung Quandts kurzzeitig bespielen. Für die herzogliche Familie war eine große Mittelloge vorhanden; anläßlich der Bespielung des Theaters im Jahr 1804 durch Füldner und seine Truppe wurden Seitenlogen eingebaut und andere baulich notwendige Verbesserungen durchgeführt. Die genauen Bühnenmaße sind nicht bekannt, die Bühne wird jedoch allgemein als klein beschrieben:

> Das Schauspielhaus lag hinter dem Residenzschlosse; es zeichnete sich weder durch äußere Schönheit aus, noch bot es im Innern hinreichende Bequemlichkeit dar. Die Bühne war klein und nur 5 Coulissen tief, und das Auditorium aus einem Parterre, 2 Logenreihen und einer Gallerie bestehend, faßte nur 600 Zuschauer.[1]

Der Zuschauerraum, der nach dieser Quelle 600 bzw. nach anderen Quellen[2] 650 Personen fassen konnte, war nicht beheizbar. So notierte Herzogin Auguste, die Mutter Herzog Ernsts I., am 18.2.1827 anläßlich einer Vorstellung der Eberweinschen Gesellschaft in ihrem Tagebuch:

> ich konnte es heute vor Kälte im Theater nicht aushalten, und ließ den langweiligen Sturm von Magdebourg, im Stich.[3]

Es ist anzunehmen, daß das 1827 gegründete Hoftheater u. a. im Herbst und Frühjahr in Coburg, im Winter aber in Gotha spielte, weil das Gothaer Theater im Gegensatz zu dem Coburger geheizt werden konnte. In der Literatur zum Hoftheater findet sich diese mögliche Begründung für den Spielmodus nicht; es wird nur erwähnt, daß das Hoftheater dem Hof in die jeweilige Residenzstadt folgte.

1 Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Hrsg. von R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff. Altenburg/Leipzig 1846, Bd. 5, S. 20.

2 Nach: Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 13; 150 Jahre Coburger Landestheater. Festschrift. Hrsg. von Harald Bachmann und Jürgen Erdmann. Coburg 1977, S. 74.

3 Staatsarchiv Coburg: LA A 5572.

DAS SCHLOßTHEATER IN GOTHA

Im Westturm des Schlosses Friedenstein in Gotha war ein Ballhaus eingebaut, das 1683 - wie in Coburg - zu einem Theater umgebaut wurde. Der Raum ist 24 m lang, 11 m breit und 8 m hoch. Die Bühne ist etwas über 12 m lang und sechs Kulissen tief.[4] 1775 wurde noch ein zweiter Rang eingebaut, so daß das im selben Jahr gegründete Gothaer Hoftheater - eines der ersten stehenden Theater mit festem Ensemble, das bis 1779 bestand - vor einem größeren Auditorium spielen konnte: Denn von nun an hatte auch das zahlende Bürgertum Zutritt in das Schloßtheater. 1827, im Gründungsjahr des Hoftheaters zu Coburg und Gotha, wurden die Proszeniumsöffnung erweitert, die Heizung verbessert und kleinere Schönheitsreparaturen durchgeführt. Das Schloßtheater, in dem das Hoftheater von 1827 bis 1840 spielte, blieb danach größtenteils unverändert und kann heute noch im historischen Zustand besichtigt werden. Es hat heute 300 Sitzplätze.[5] Die Angabe, daß das Schloßtheater im 19. Jahrhundert nur 300 Personen fassen konnte,[6] ist nicht richtig, da z. B. für die Vorstellung am 26.3.1838 555 Eintrittskarten[7] (inklusive Stehplätze) verkauft wurden.

DIE THEATERNEUBAUTEN IN COBURG UND GOTHA (1837-40)

1. COBURG

Am 27.4.1836 erschien ein herzogliches Reskript, das zu dem bereits länger gehegten Plan, ein neues Theater zu erbauen, Stellung nahm:

> Es ist zu Unserer Kenntniß gekommen, daß bei der Ungewißheit des längeren Bestehens des hiesigen Theatergebäudes von Seite des hiesigen Publicums der Aufbau eines neuen Theaters gewünscht wird.
> Wiewohl Wir nur gern geneigt sein würden, den Bau eines neuen Theaters auf das Wirksamste zu unterstützen; so ist doch der damit verbundene Aufwand, der ohngefähr auf 40,000 fl. rhnh. anzuschlagen sein würde zu beträchtlich, als daß nicht für seine Aufbringung sei es nun durch Actien oder eine andere Theilnahme des Publicums besondere Maasregeln nothwendig werden sollten.[8]

Es wurde eine Theaterbaukommission einberufen und der Theaterbau beschlossen. Am 22.10.1837 erfolgte die Grundsteinlegung für das neue Hoftheatergebäude, das am 17.9.1840 feierlich eröffnet werden konnte. Obwohl nach dem zitierten Reskript die Anregung zum Theaterneubau „von Seite des hiesigen Publikums" ausgehen soll, finden sich 1836 genauso wenig wie

4 Nach: Herbert A. Frenzel, Thüringische Schloßtheater. Beiträge zur Typologie des Spielortes vom 16. bis 19. Jahrhundert. Berlin 1965, S. 117.
5 Angabe nach dem von den Museen der Stadt Gotha herausgegebenen Führer zum Ekhof-Theater. Gotha o. J.
6 Vgl. Hans Lange, Vom Tribunal zum Tempel. Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration. Marburg 1985, S. 33.
7 Staatsarchiv Coburg: LA A 6620.
8 Staatsarchiv Coburg: Bauamt 55.

1827 bei Gründung des Hoftheaters Belege dafür, daß eine Initiative der Coburger Bürgerschaft vorhanden gewesen wäre. Bei allen Fragen und Entscheidungen in bezug auf das Theater scheint vielmehr der Herzog, der sich nur der Form halber auf den Wunsch des Publikums berief, allein die treibende Kraft gewesen zu sein.[9]

Um den Theaterneubau finanzieren zu können, hoffte man auf Spenden z. B. von anderen Fürsten. Bereits am 1.6.1836 erfolgte in einem Schreiben an mehrere europäische Herrscher eine neue Einschätzung der Baukosten und der Finanzierung:

> Der Betrag der sämmtlichen Baukosten ist nun auf circa 75.000 fl. veranschlagt, wovon 40.000 fl. durch freiwillige Beiträge gedeckt werden sollen, und zwar so, daß dadurch nicht nur die Interessen des aufzunehmenden Capitals berichtigt, sondern auch durch die jährlichen Ueberschüsse binnen 10 oder 14 Jahren das Capital selbst abgetragen werden könnte.[10]

Der Aufruf an andere Herrscher und die Coburger Bürgerschaft, den Theaterbau mitzufinanzieren, stieß zwar teilweise auf positive Resonanz, jedoch kamen auf diesem Wege die gewünschten 40.000 fl. nicht zusammen. Einige Fürsten spendeten einmalig höhere Beträge - der Herzog Ferdinand von Sachsen zu Wien z. B. 1.000 fl.[11] -, während sich in einem „Verzeichnis der Subscribenten, welche einen Beitrag zum Bau des neuen Theater verwilligen“[12] über 200 Bürger Coburgs verpflichteten, über zehn Jahre hinweg jährlich einen bestimmten Betrag zum Theaterneubau beizusteuern. Hierdurch kamen pro Jahr 1.312 fl. 6 kr. zusammen. Es zeichneten sich somit bereits Schwierigkeiten ab, die veranschlagte Bausumme von 75.000 fl. aufzubringen, und im März 1840 waren sogar schon 92.000 fl. verbraucht, so daß der Staatshaushalt stark belastet wurde, da zur Finanzierung ein Darlehen aufgenommen werden mußte. Aber auch politische Schwierigkeiten entstanden durch den Theaterneubau, der an der Stelle des alten Waisenhauses erfolgen sollte. Der Herzog ließ Teile des Waisenhauses einreißen, bevor der Kaufvertrag über dieses Gebäude perfekt war, der nur einen geringen Kaufpreis vorsah. Dies führte zu einer Beschwerdeschrift der Stände wegen Verfassungsverletzung und verschärfte die ohnehin gespannten Beziehungen zwischen Herzog und Landtag, den Ernst I. 1839 auflöste.

[9] Bei dieser Einschätzung und den weiteren Ausführungen folge ich der Interpretation Harald Bachmanns. Vgl. hierzu: Harald Bachmann, Der Neubau des Coburger Theaters als politisches Streitobjekt zwischen Herzog Ernst I. von Sachsen-Coburg-Gotha und dem Landtag. In: Jahrbuch der Coburger Landesstiftung 1967, S. 121-165; Harald Bachmann, Herzog Ernst I. und der Coburger Landtag. Coburg 1973.

[10] Staatsarchiv Coburg: Bauamt 55.

[11] Ebd.

[12] Ebd.

„Coburg als Beispiel eines von dynastischen Interessen bestimmten Gesellschaftstheaters im Zusammenhang einer Residenzerweiterung“[13]

Im 18. Jahrhundert war der Theaterbau in Deutschland noch keine „öffentlich relevante Bauaufgabe“[14], da es nur wenige stehende Theater gab. Erst Anfang des 19. Jahrhunderts nahm die Zahl der stehenden Bühnen (Hof- oder Stadttheater) deutlich zu. Vorerst begnügten sich viele Theater mit den vorhandenen Räumlichkeiten wie umgewandelten Ballhäusern und Schloßtheatern (s. Coburg und Gotha), die ursprünglich für kleinere, gelegentliche Liebhaber- oder Wandertruppenaufführungen vorgesehen waren. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war es das Bestreben selbst kleinster Fürstentümer, ein eigenes Hoftheaterensemble zu engagieren und ein repräsentatives Gebäude für dieses zu schaffen. Somit wurde der Theaterbau - nach dem Residenzneu und -umbau - „zu einer herrschaftlichen Bauaufgabe ersten Ranges“[15] - ein typisch deutsches Phänomen, entstanden auf Grund der Kleinstaaterei und der vielen konkurrierenden Fürstentümer, die mangels politischer Bedeutung versuchten, auf kulturellem und architektonischem Gebiet Größe zu demonstrieren. So kam es, daß „es in Deutschland mehr als doppelt so viele Hoftheater im 19. Jahrhundert gegeben hat als im übrigen Europa zusammen.“[16]

Am Beispiel Coburgs läßt sich sehr deutlich ablesen, wie hoch der Stellenwert des Hoftheaters als Repräsentationsobjekt für den Herzog war. Nachdem sich das Herzogtum im Jahr 1826 durch den Zugewinn der Gothaer Gebiete vergrößert hatte, wurde genau ein Jahr später das Hoftheater gegründet. Der Theaterneubau wurde nach der Umgestaltung des Residenzschlosses (1810-1841)[17] vorgenommen und bildete - dem Schloß gegenüber gelegen - einen weiteren Schritt zur städtebaulichen Gesamtgestaltung und Vergrößerung des Schloßplatzes. Selbst ein früherer, nicht verwirklichter Entwurf für einen Theaterneubau aus dem Jahr 1830 wählte als Standort bereits den Platz vis-à-vis des Schlosses. Durch die Standortwahl, die das Theatergebäude in den herzoglichen Schloßbereich integriert (und nicht z. B. in die Innenstadt), erweist sich das Hoftheater als herzogliches Prestigeobjekt: Es diente in erster Linie als architektonische Ergänzung des Schloßplatzes und damit zur Befriedigung des Interesses des Herzogs an einem

13 Hans Lange, Vom Tribunal zum Tempel. Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration. Marburg 1985, S. 31.

14 Monika Steinhauser, „Sprechende Architektur“. Das französische und deutsche Theater als Institution und 'monument public' (1760-1840). In: Bürgertum im 19. Jahrhundert, Bd. 3. Hrsg. von Jürgen Kocka. München 1988, S. 288.

15 Harald Zielske, Deutsche Theaterbauten bis zum zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung. Berlin 1971, S. 27.

16 Hans Lange, Vom Tribunal zum Tempel. Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration. Marburg 1985, S. 18.

17 Angabe nach: Heinz Pellender, Chronik der Stadt und der Veste Coburg, der Herren und Herrscher über Coburg und das Coburger Land. Coburg 4. Aufl. 1985, S. 99.

schönen, repräsentativen Bau; erst in zweiter Linie folgte die Notwendigkeit eines Theaterneubaus mit verbesserten Bühnenverhältnissen. Diese Interpretation untermauert auch die Aussage eines Zeitgenossen des Herzogs: „Eine besondere Vorliebe hatte der Herzog für die Baukunst.“[18]

Darüber hinaus entsprechen die Neubauten in Coburg und Gotha nicht nur einer zeitgleichen, erstaunlich großen Theaterbauwelle in Deutschland, sondern die Gebäude nehmen zudem - wie auch die meisten anderen Hoftheaterbauten - erstaunliche Dimensionen an. Für ein kleines Herzogtum und eine Stadt mit ca. 10.000 Einwohnern ist das Coburger Theater, das drei Ränge hat und über 1.000 Zuschauer[19] fassen kann, ein sehr großer Theaterbau - wenn man es auch im Vergleich mit anderen zeitgleich entstehenden Theatern in Deutschland als Bau mittlerer Größe einstufen muß.[20]

Das Theater hatte Anfang des 19. Jahrhunderts in Coburg - wie auch allgemein in Deutschland - einen hohen Stellenwert, da es mangels Konkurrenz die öffentliche, kulturelle Abendunterhaltung schlechthin für Hofgesellschaft sowie Bürgertum war. Der Theaterneubau in Coburg demonstriert die Ambivalenz eines Hoftheaters, das gleichzeitig für den Hof und die Stadt geschaffen worden war. In Standortwahl, Abriß des Waisenhauses, Integration in die klassizistische Umgestaltung des Residenzschlosses und Schloßplatzes, großzügiger Dimensionierung und Ausstattung sowie in der Überschreitung der geplanten Baukosten zeigt sich die Selbstherrlichkeit des Herzogs, der sich einen repräsentativen Theaterbau schaffen wollte. Manche Aspekte lassen sich aber auch anders interpretieren: So kann die Größe des neuen Zuschauerraums als ein Entgegenkommen an ein großes städtisches Publikum betrachtet werden. Genauso begrüßten sicherlich alle Zuschauergruppen die Annehmlichkeiten eines nun beheizbaren Theaters ebenso wie die verbesserten bühnentechnischen Möglichkeiten. Insgesamt gesehen war jedoch ein solch großer und teurer Theaterneubau in Coburg weniger nötig als in Gotha.

2. Gotha

Ganz im Gegensatz zu Coburg, wo sich der einzige Hinweis auf den Wunsch des Publikums nach einem neuen Theatergebäude in einem herzo-

18 August Beck, Geschichte des gothaischen Landes. Bd. 1: Geschichte der Regenten des gothaischen Landes. Gotha 1868, S. 479.

19 Allerdings darf man nicht den Fehler begehen, das Fassungsvermögen des Zuschauerraums mit der Zahl der Sitzplätze (die leider nicht genau bekannt ist) gleichzusetzen. Der Zuschauerraum des Coburger Theaters hat heute - bei anderer Bestuhlung - 587 Sitzplätze. Angabe nach: Theaterstatistik 1992/93. Hrsg. vom Deutschen Bühnenverein. Köln 1994, S. 23.

20 Vgl. hierzu: Harald Zielske, Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung. Berlin 1971, S. 20. Der Dokumentationsteil des Buches enthält auch eine ausführliche Beschreibung des Coburger Theatergebäudes mit Abbildungen, Längsschnitt und Grundriß, vgl. hierzu S. 107ff.

glichen Reskript findet, hatte sich in Gotha bereits 1832 ein „Comité für den beabsichtigten Theaterbau“[21] gebildet, dem neben dem Versicherungskaufmann Ernst Wilhelm Arnoldi[22] acht weitere Gothaer Bürger angehörten. Dieses „Comité“ schlug dem Herzog vor, ein Theater in der östlichen Vorstadt zu bauen, das auf Aktienbasis finanziert werden sollte.[23] 1835, also ein Jahr früher als in Coburg, wurde eine Theaterkommission gebildet, in der zwar auch Arnoldi Mitglied war, die aber unter der Leitung des Hofmarschalls von Wangenheim stand. Lange schätzt dies als politische Maßnahme ein:

> Die bürgerliche Initiative war damit rechtzeitig neutralisiert und in regierungsloyale Bahnen integriert worden, bevor sie dem herzoglichen Theatermonopol hätte gefährlich werden können. Gleichzeitig mit Coburg wurde auch in Gotha 1836 ein öffentlicher Baubeschluß erlassen. Doch ist festzuhalten, daß sich beide Theater ihrer Aufgabenstellung nach nicht spiegelbildlich, sondern komplementär zueinander verhielten, das Coburger als erweitertes Schloßtheater für die Repräsentation der Dynastie, das Gothaer als Landestheater primär zur Integration des bürgerlichen Publikums unter Kontrolle des Hofes.[24]

Daß die Gothaer Bürger sich für ein neues Theater einsetzten, ist um so verständlicher, als im kleinen Schloßtheater weniger Zuschauer als im Coburger Ballhaus Platz fanden. In Gotha verlagerte sich mit dem neuen Gebäude zwangsläufig der Standort des Theaters. Es wurde aus dem - auf einer Erhöhung gelegenen - Schloß Friedenstein (die Form des Schloßtheaters entstammt ja noch der Zeit des Absolutismus, als die Öffentlichkeit keinen Zutritt zu den Vorstellungen am Hofe hatte) hinunter in die Stadt verlegt. Nun mußten nicht mehr die Bürger für einen Theaterbesuch den Weg zum Schloß hinauf machen, sondern der Hof mußte sich in die Stadt hinunter begeben.[25] Die Stadt hatte einen zentral gelegenen Platz für den Theaterbau zur Verfügung gestellt und die dort vorhandenen städtischen Malz- und Brauhäuser abreißen lassen. Selbst der Hofbaurat Eberhard betont, daß bei der Standortwahl die günstige Lage für das städtische Publikum ausschlagend gewesen sei, und er hebt das bereitwillige Entgegenkommen der Stadt hervor:

> [Es] wurde im Jahre 1836 beschlossen, ein neues Schauspielhaus für Gotha zu erbauen, und dazu als Bauplatz die für die Stadt unstreitig am Besten belegenste Stelle des ehemaligen städtischen Brauhauses erwählt, welcher Bauplatz auch von Seiten

21 Eduard Müller, Aus den Anfängen des Hoftheaterbaus. In: Rund um den Friedenstein. Blätter für Thüringer Geschichte und Heimatgeschehen. Hrsg. vom Gothaischen Tageblatt. Jg. 5, Nr. 1 (4.1.1928), S. 1.

22 Arnoldi war ein regelmäßiger, langjähriger Theaterbesucher: Bereits 1827 beim ersten Abonnement des neugegründeten Hoftheaters in Gotha hatte er für sich und seine Familie acht Plätze abonniert. Angabe nach: Staatsarchiv Coburg: Theater 481.

23 Vgl. hierzu: Hans Lange, Vom Tribunal zum Tempel. Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration. Marburg 1985, S. 32f.

24 Hans Lange, Vom Tribunal zum Tempel. Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration. Marburg 1985, S. 33.

25 Allerdings wohnte die Herzogsfamilie nicht ständig im Residenzschloß Friedenstein, sondern oft in dem kleinen Schloß Friedrichsthal, und damit unweit des neuen Theaterstandortes.

der Stadt nach der Verlegung der fraglichen Brauhäuser mit der größten Bereitwilligkeit abgetreten wurde.[26]

Der Gothaer Hofbaumeister Gustav Eberhard entwarf das neue Theatergebäude in Gotha.[27] Anders als in Coburg mußte sich der Entwurf des Gebäudes nicht dem „Decorum eines Residenzplatzes"[28] unterwerfen, es konnte vielmehr ein eigenständiges Theatergebäude geschaffen werden. Dem eigentlichen, rechteckigen Bühnen- und Zuschauerraum war eine Halbkreisfassade vorgesetzt, die im Erdgeschoß das Vestibül, die Kasse etc. umfaßte, in der ersten Etage befanden sich dort verschiedene Zimmer, u. a. das „Herrschaftliche Logenzimmer" und ein „Musikprobezimmer". Des weiteren wurden noch für ein Theater notwendige Räumlichkeiten[29] integriert (z. B. Konferenzzimmer, Damenankleide, Herrenankleide, Garderobe und ein Werkstättenraum), die im kleinen Schloßtheater fehlten. In den Dachböden waren Requisitenmagazine, während das Dekorationsmagazin und der Malersaal in einem benachbarten Gebäude untergebracht waren. Über die gesamte Längsseite des Gebäudes, die zum Theaterplatz gewandt war, lief ein Arkadengang. An das Coburger Theater erinnern die hier ebenfalls vorhandenen romanischen Rundbögen. Die Bögen wurden an der Schauseite zum Platz durch eine Säulenreihe über dem Arkadengang aufgelockert; den Grund hierfür beschreibt der Baumeister Eberhard:

> Bei den zur Erbauung des neuen Schauspielhauses ertheilten Bestimmungen war, außer denen über die Constructionsweise im Allgemeinen und über die nothwendigsten Räume, noch festgesetzt worden, daß 12 vorhandene dorische Säulen mit verwendet werden sollten, welche die offene Säulenhalle im ersten Stocke bilden.[30]

Zwischen diesen Säulen sind im Wechsel die Namen bedeutender Schriftsteller und Komponisten in folgender Reihenfolge angebracht: Eckhof, Winter, Kotzebue, Beethoven, Goethe, Mozart, Schiller, Gluck, Lessing, Weber, Iffland, Haendel, Schroeder.[31] Die Kosten für den Theaterneubau in

26 Gustav Eberhard, Das Schauspielhaus in Gotha. In: Zeitschrift für praktische Baukunst 7 (1847), Sp. 439.

27 Der Entwurf (Außenansicht) und ein Grundriß des Theaters sind abgebildet bei: Hans Lange, Vom Tribunal zum Tempel. Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration. Marburg 1985, S. 180. Verschiedene Quer- und Längsschnitte sowie Grundrisse (bis hin zum Grundriß des Fundaments) sind dem Artikel Eberhards (in: Zeitschrift für praktische Baukunst 7 (1847), Sp. 439-444) beigefügt.

28 Hans Lange, Vom Tribunal zum Tempel. Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration. Marburg 1985, S. 52.

29 Die vier Grundrisse (Erdgeschoß, erste, zweite, dritte Etage) des Gothaer Theaters, in denen die einzelnen Räume eingezeichnet sind, finden sich im Staatsarchiv Coburg: Theater 88.

30 Gustav Eberhard, Das Schauspielhaus in Gotha. In: Zeitschrift für praktische Baukunst 7 (1847), Sp. 439.

31 Dies ist jedenfalls die Namensfolge, die der Architekt Eberhard im Jahr 1847 (vgl. Eberhard, Tafel 49) angibt. In der Festschrift von 1877 finden sich dagegen folgende Namen: Eckhof, Winter, Gotter, Beethoven, Goethe, Mozart, Schiller, Gluck, Lessing, Weber, Kotzebue, Benda, Iffland. Von diesen haben Eckhof, Winter, Benda und Iffland einmal in Gotha gewirkt haben. Eckhof ist der einzige, der sicherlich weniger wegen seiner geringfügigen dramatischen

Gotha beliefen sich nach Angaben Eberhards schließlich auf 70.000 Taler, wobei sich diese Summe durch Anschaffung von Dekorationen, diverser Möbel und Feuerlöschgeräte sogar noch auf 84.000 Taler erhöhte.[32]

Die Bühne des neuen Gebäudes war sieben Kulissen tief, der Zuschauerraum war fast kreisrund und hatte drei Ränge. Die Zahlenangabe, daß der Zuschauerraum 1.100 Personen fassen konnte, findet sich zwar immer wieder in der Literatur, ist jedoch zu relativieren. Für das Gothaer Theater liegen vier Grundrisse des Zuschauerraums vor, in denen die einzelnen Sitzplätze eingezeichnet sind.[33] Demnach gab es im Parterre zwölf Sitzreihen und eine Parterreloge mit zusammen 246 Plätzen; der erste Rang war in 16 Logen mit 104 Sitzplätzen und die Herzogliche Loge[34] aufgeteilt; der zweite Rang hatte eine Mittelloge mit 28 Plätzen und rechts und links drei Sitzreihen mit jeweils 55 Plätzen; der dritte Rang umfaßte die erste Galerie mit zwei Reihen und 103 Sitzplätzen sowie die beiden unnumerierten Bänke der zweiten Galerie. Somit ergibt sich - ohne die Herzogliche Loge, die Proszeniumslogen und die beiden Bänke der zweiten Galerie - nur die Summe von 591 Sitzplätzen; das in der Literatur genannte enorme Fassungsvermögen von 1.100 Personen läßt sich nur durch die Fülle von Stehplätzen erklären.

Auswirkungen der Theaterneubauten auf den Theaterbetrieb und den Spielplan

Weil die beiden neuen Theaterbauten hohe Baukosten verursachten, die das ohnehin schuldenbelastete Herzogtum zu einer weiteren Darlehensaufnahme zwangen, wäre als erste naheliegende Auswirkung auf den Theaterbetrieb eine Erhöhung der Eintrittspreise anzunehmen. Seit Beginn des Hoftheaterbetriebs im Jahr 1827 - also 13 Jahre lang - waren die Preise in Coburg und in Gotha stabil gewesen, im Jahr 1840 stiegen die Preise nun geringfügig an. Ab 1840 lagen die Preise in Gotha zwischen 3 gl. und 16 gl. (vorher: 2 gl. 10 pf. und 12 gl.) und in Coburg zwischen 9 kr. und 1 fl. (vorher: 9 kr. und 48 kr.).

Schon Zeitgenossen sahen das Jahr 1840 - wegen der neuen, größeren Theatergebäude - in vielerlei Hinsicht als Wendepunkt in der Geschichte des

Tätigkeit als vielmehr wegen seiner Verdienste als Schauspieler einen Ehrenplatz auf dem neuen Theater erhielt. Heute trägt das alte Schloßtheater seinen Namen.

32 Gustav Eberhard, Das Schauspielhaus in Gotha. In: Zeitschrift für praktische Baukunst 7 (1847), Sp. 442-443.

33 Staatsarchiv Coburg: Theater 314.

34 Die Zahl der Plätze in der Herzoglichen Loge ist mir unbekannt, doch standen diese selbstverständlich nicht für den Verkauf zur Verfügung. Ebenso ist es mit den Proszeniumslogen, die in den vierziger Jahren folgendermaßen belegt waren: im Parterre die Loge der Intendanz und des Hofbauamtes, im ersten Rang die Herzogliche Proszeniumsloge und die Loge des Herzogs Ernst von Württemberg, im zweiten und dritten Rang Schauspielerlogen. Die Proszeniumslogen konnten allerdings höchstens vier Personen fassen. Alle Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater 314.

Hoftheaters zu Coburg und Gotha. Carl Weiß beschreibt die Veränderungen im Spielbetrieb und die Verbesserungen in bühnentechnischer, personeller und künstlerischer Hinsicht in der Festschrift von 1877:

> Mit den größeren und glänzenderen Bühnenräumen, wuchsen nun aber auch die Aufgaben für das Ganze, und die Anstalt wurde, nicht nur der Personenzahl nach entsprechend erweitert, sondern auch in den Stand gesetzt, durch geschmackvollere Dekorationen, (von Fischer-Birnbaum, Brückner und Leben gemalt), gutes Maschinenwesen, eine glänzendere Garderobe, und durch ein vollständiges Chor- und Balletpersonal, die größten Opern der Neuzeit, wie: „Der Feensee; Robert der Teufel" ec. in einer Weise und Ausstattung in Scene gehen zu lassen, wie man dergleichen zu Coburg früher nie gesehen. Gastspiele berühmter Sänger und Sängerinnen fanden häufiger denn je statt, während auch das Repertoir des recitirenden Dramas, rücksichtlich der anziehenden Novitäten, mit andern größern Bühnen gleichen Schritt hielt.[35]

Was hier an Veränderungen durch die neuen größeren Theatergebäude aufgezählt wird, findet sich in ähnlicher Weise in vielen der folgenden Festschriften zum Coburger Theater. Bezeichnend ist die Hervorhebung der besseren Ausstattung und der Ausweitung des Opernbereiches; diese beiden Aspekte werden in fast allen Theatergeschichten betont, wenn ein großes Theatergebäude sowohl für Musik- wie auch Sprechtheateraufführungen genutzt wird. Während andere Interpreten aber oftmals - und insbesondere bei Hoftheatern - eine Bevorzugung der Oper aus der größeren Gebäudeform ableiten,[36] hält sich Carl Weiß mit solch einer unbelegten Wertung zurück. Wenn sich auch viele der postulierten Verbesserungen wie „geschmackvollere Dekorationen" oder „glänzendere Garderobe" heute nicht mehr beurteilen lassen, so können doch die angesprochenen Veränderungen im Repertoire (große Opern und Novitäten) und im personellen Bereich (Personalerweiterung und Gastspiele) auf quantitativer Basis überprüft werden.

[35] Das Herzogl. S. Hoftheater zu Coburg-Gotha. Am 1. Juni 1877, dem Tag des 50jährigen Bestehens. Coburg 1877, S. 28f.

[36] Es seien hierfür beispielhaft zwei prominente Theaterhistoriker angeführt:
Zum einen behauptet Herbert A. Frenzel, der sich offensichtlich nicht die Mühe machte, den Spielplan des Hoftheaters zu Coburg und Gotha näher zu betrachten, sondern nur das gängige Klischee über Hoftheater des 19. Jahrhunderts wiedergibt: „Nachdem 1840 in Gotha ein neues Gebäude mit größerer Bühne eröffnet worden war, konnten auch anspruchsvollere Opern einstudiert werden. Obwohl um die Mitte des Jahrhunderts die Klassiker und die zeitgenössischen Lustspielautoren wieder mehr zu ihrem Recht kamen, behielt die Oper weiterhin das Übergewicht." (In: Geschichte Thüringens. Hrsg. von Hans Patze und Walter Schlesinger. 4. Bd.: Kirche und Kultur in der Neuzeit. Köln/Wien 1972, S. 291).
Zum anderen schreibt Eduard Devrient über das Hoftheater zu Coburg und Gotha, daß „die Oper Hauptaufgabe dieser Hofbühne war" (Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Band II. Berlin 1967, S. 266). Dem von Frenzel und Devrient erwähnten Übergewicht der Oper ist die Spielplanauswertung des Hoftheaters entgegenzusetzen, die für den Zeitraum nach 1840 - ebenso wie vorher - nur ca. 30 % Opernaufführungen aufweist.

„DIE GRÖẞTEN OPERN DER NEUZEIT"[37]

Carl Weiß hebt hervor, daß ab dem Jahr 1840 die technischen und personellen Voraussetzungen gegeben waren, „die größten Opern der Neuzeit" zu spielen. Setzt man seine Formulierung „die größten Opern" mit dem Gattungsbegriff der großen Oper gleich, so sind die beiden genannten Opernbeispiele 'Der Feensee'/Auber und 'Robert der Teufel'/Meyerbeer auch schon die beiden einzigen großen Opern, die im Jahr 1840 neu auf die Bühne des Hoftheaters kamen. Es wurden in diesem Jahr weder mehr neue große Opern noch mehr Opernnovitäten insgesamt einstudiert als in den Jahren zuvor: In der Spielzeit 1838/39 gab es sieben, 1839/40 zwei[38], 1840/41 und 1841/42 jeweils fünf Opernnovitäten. Wenn also trotz des neuen Gebäudes nicht mehr Erstaufführungen von Opern stattfanden, so stellt sich die Frage nach der Gesamtzahl der Opernaufführungen. Deshalb soll die letzte Spielperiode im alten Gebäude mit der entsprechenden ersten Spielperiode im neuen Gebäude verglichen werden: In Gotha entfielen 1839 25,68 % der Aufführungen auf das Musiktheater, 1840 waren es 27,17 %; in Coburg betrug der Musiktheateranteil an der Spielperiode im Herbst 1839 28,33 % und im Herbst 1840 32,20 %. Somit ist insgesamt nur ein sehr geringer Anstieg der Musiktheateraufführungen in den neuen Spielstätten zu bemerken,[39] der Spielplan wird weiterhin vom Sprechtheater und dort vor allem vom Lustspiel dominiert.[40] Es werden also zwar nicht mehr Opern gespielt, aber innerhalb des Opernspielplans verschieben sich die Präferenzen: Die bisher sehr beliebte komische Oper wird nun von der großen Oper abgelöst. Sicherlich ist dies eine allgemeine Tendenz der Zeit, jedoch wirkt der Theaterneubau als Katalysator, der diese Entwicklung nun auch in Coburg und Gotha auslöst und beschleunigt.

Prozentualer Anteil der Gattung der großen Oper an den Aufführungen aller Opern:

vor dem Theaterbau		nach dem Theaterbau	
10.6.1827 - 29.12.1839:	16,59 %	2.1.1840 - 28.1.1844:	38,46 %
Gotha 1839:	10,53 %	Gotha 1840:	37,50 %
Coburg Herbst 1839:	33,33 %	Coburg Herbst 1840:	52,63 %

37 Das Herzogl. S. Hoftheater zu Coburg-Gotha. Am 1. Juni 1877, dem Tag des 50jährigen Bestehens. Coburg 1877, S. 29.

38 Diese Spielzeit fällt aus dem Rahmen, da in der Saison 1839/40 im Frühjahr nur ein reduzierter Spielbetrieb mit einigen (Schauspiel-)Vorstellungen im Casino in Coburg durchgeführt werden konnte, weil das alte Ballhaustheater bereits abgerissen war.

39 Zwar findet sich in der Spielzeit 1840/41 das Maximum der Musiktheateraufführungen mit 37,43 %, dies ist aber nur eine kurzfristige Veränderung, denn die Zahlen fallen wieder auf 31,52 % (1841/42) und 29,21 % (1842/43) zurück.

40 Die neuen großzügigeren Bühnenverhältnisse wurden hingegen eindeutig nicht dazu genutzt, große, personenreiche Dramen in gehobener Ausstattung zu präsentieren; das Trauerspiel kam in den neuen Theatern nur auf äußerst geringe Aufführungszahlen.

Die obige Auflistung zeigt die Gesamtentwicklung - also das Ansteigen des Anteils der großen Opern von 16,59 % vor dem Theaterbau auf 38,46 % nach dem Theaterbau - und erbringt mit der Gegenüberstellung der Spielperioden 1839 und 1840 den Beweis, daß der Umbruch im Opernrepertoire genau beim Wechsel vom alten zum neuen Theatergebäude in Gotha und Coburg erfolgte. Im folgenden möchte ich kurz die einzelnen Werke nennen, die den Aufschwung der großen Oper bewirkten. Hier ist vor allem Meyerbeer mit seinen zwei Erfolgsopern zu nennen: 'Robert der Teufel' wurde zur Eröffnung des neuen Theatergebäudes in Gotha am 2.1.1840 (dem Geburtstag des Herzogs) gegeben, die Erstaufführung von 'Die Hugenotten' folgte am 2.1.1841. 'Robert der Teufel' erlebte mit sechs Aufführungen in der Spielzeit 1839/40 und mit elf Aufführungen 1840/41 eine singuläre Erfolgsserie. Ferner wurden noch 'Norma' und 'Die Puritaner', die großen Oper Bellinis, gespielt.

'Der Feensee', eine große romantische Oper von Auber, war das Eröffnungsstück des neuen Theaters in Coburg am 17.9.1840 (dem Geburtstag der Herzogin Marie), konnte aber nicht an den Erfolg der großen Opern Meyerbeers oder der frühen Opern Aubers anknüpfen. 'Der Feensee' wurde nach zwei Aufführungen in Coburg abgesetzt und somit in Gotha nie gespielt. Die Wahl verschiedener Eröffnungsvorstellungen in beiden Städten ist bezeichnend und entspricht den Vorlieben des jeweiligen Publikums. Auber erzielte in Coburg wesentlich mehr Aufführungen als in Gotha, bei Meyerbeer ist das Verhältnis umgekehrt: Er ist in Gotha der viertmeistgespielte Komponist unter Herzog Ernst I., in Coburg hingegen steht er nur an neunter Stelle. In diesen beiden Komponisten ist der Ablöseprozeß der komischen Oper durch die große Oper personifiziert. Die Aufführungszahlen Aubers veringern sich schlagartig mit dem Jahr 1840, in dem der kometenartige Aufstieg Meyerbeers beginnt. Sicherlich läßt sich hier ebenso wie bei der Gattungsablösung der Einwand vorbringen, daß dies ein Zeitphänomen und die natürliche Ablösung einer älteren Komponistengeneration durch eine neue sei. In diesem Fall ist jedoch mit Sicherheit zu bestätigen, daß der neue Theaterbau mit seinen größeren und besseren Bühnenverhältnissen erst die Möglichkeit für eine adäquate Wiedergabe der großen Opern Meyerbeers bot. Die beiden Opern 'Robert der Teufel' (UA 1831) und 'Die Hugenotten' (UA 1836) waren ältere Opern und hätten ansonsten schon zu einem früheren Zeitpunkt gegeben werden können; von 'Robert der Teufel' wurde ja bereits 1837 eine Szene gespielt.

Auffällig ist also, daß sich in der Makrostruktur des Spielplans (z. B. das Verhältnis Musik-/Sprechtheater) keinerlei Veränderungen abzeichnen, während Umschichtungen an Einzelbeispielen sichtbar werden. Ähnlich sind auch die von Carl Weiß (s. Zitat oben) hervorgehobenen besseren Ausstattungsmöglichkeiten zu beurteilen. Dem Hoftheater standen keine finanziellen

Mittel zur Verfügung, sämtliche Stücke neu auszustatten: Nur wenige neue Opern konnten ein teilweise neues Bühnenbild[41] bekommen, die meisten Werke mußten sich auch weiterhin mit den vorhandenen Standarddekorationen begnügen. Nur ein einziges älteres Werk wurde auf Grund des Theaterneubaus neu in Szene gesetzt: 'Die Stumme von Portici' am 4.2.1841. Diese große Oper Aubers konnte sich im Gegensatz zu den meisten seiner anderen Opern dann auch noch Jahrzehnte im Spielplan halten.

„Gastspiele berühmter Sänger und Sängerinnen"[42]

In der Saison 1840/41, der ersten, in der beide neuen Theatergebäude bespielt werden konnten, traten 17 Gäste auf und absolvierten 35 Auftritte (31 davon im Musiktheater). Dies ist die höchste Zahl von Gästen seit zehn Spielzeiten, und der Anteil der Sänger und Sängerinnen ist so hoch wie nie zuvor. Insofern hat Carl Weiß mit seiner zitierten Aussage recht; allerdings lassen sich die „Berühmtheiten" unter den gastierenden Sängern an einer Hand abzählen. 1840/41 kamen - sogar stärker als in den Jahren zuvor - hauptsächlich unbekannte Darsteller, die ohne Engagement waren. Von den 17 Gästen kann einzig die Tänzerin Schmidt vom Königlichen Hoftheater in Berlin ein festes Engagement vorweisen, und die Sängerin Henriette Carl, die auf ihrer Gastspielreise einen Abstecher nach Gotha (Februar 1841) machte, muß zu den Berühmtheiten der damaligen Zeit gezählt werden. Ihr Auftritt im Jahr 1841 ist der erste einer bedeutenden Künstlerin am Hoftheater, die sich ohne festes Engagement durch Gastspiele ihren Lebensunterhalt bestritt. Die Epoche der Virtuosengastspiele hatte damit auch am Hoftheater zu Coburg und Gotha verspätet ihren Einzug gehalten. Es gastierten während der Regierungszeit Herzog Ernsts I. noch Marianne Ernst-Seidler (Februar 1842) und Hermann Breiting (Februar 1843), die zu den namhaften „freiberuflichen" Sängern der Zeit gerechnet werden müssen. Beide unternahmen ausgedehnte Gastspielreisen durch Deutschland, Ernst-Seidler auch durch Frankreich. Waren die Gastspiele berühmter Sänger (berühmte Schauspieler finden sich gar nicht) dünn gesät, so sank auch die in der Spielzeit 1840/41 allgemein hohe Zahl von Gästen schon in der folgenden Spielzeit wieder deutlich auf bzw. sogar unter das Niveau der Vorjahre zurück. Die Zahl der 17 Gäste in der Saison 1840/41 war eindeutig durch die weiterhin vorherrschende Form des Gastspiels auf Engagement bedingt - sieben dieser 17 Gäste wurden engagiert.

41 Der Etat für die Spielzeit 1841/42 sieht - im Gegensatz zu den Etats der dreißiger Jahre - einen Sonderposten für „Decorationen und Meublement" vor, die Ausgabe dafür wird auf 2.000 fl. geschätzt. Angabe nach: Staatsarchiv Coburg: Theater 3256.

42 Das Herzogl. S. Hoftheater zu Coburg-Gotha. Am 1. Juni 1877, dem Tag des 50jährigen Bestehens. Coburg 1877, S. 29.

Einer Interpretation dieser vielen Neuengagements als Ensemblevergrößerung muß aber widersprochen werden, obwohl auch Carl Weiß behauptet hatte, „die Anstalt wurde, nicht nur der Personenzahl nach entsprechend erweitert“[43]. Diesen Neuengagements stand eine entsprechende Zahl von Abgängen gegenüber, so daß abermals ein verbreitetes Vorurteil widerlegt werden kann: Der üblichen Gleichsetzung eines größeren Theaters mit einem größeren Personalbestand ist zu widersprechen. Zum Beleg hierfür sei die Ensemblegröße im Dezember 1839 mit der im Dezember 1842 verglichen, wobei hier die identischen Monate und, als identische Quelle, das jeweilige Theaterjournal ausgewählt wurde, um saisonale Schwankungen und unterschiedliche Einordnungen des Solopersonals ausschließen zu können. In beiden Fällen - also vor und nach den Theaterneubauten - bestand das Ensemble aus 34 Darstellern: im Dezember 1839 waren es 16 Herren und 18 Damen, im Dezember 1842 18 Herren und 16 Damen.[44]

Die hohe Zahl der sieben Neuengagements in der Spielzeit 1840/41 kann dagegen mit einer in Folge der Theaterneubauten einhergehenden Spezialisierung des Ensembles erklärt werden. Engagiert auf Grund eines vorhergehenden Gastspiels wurden zwei Sänger, drei Sängerinnen, eine Tänzerin und ein Schauspieler. Hierbei fällt auf, daß gerade für die ersten Partien neue Sänger engagiert wurden, so die Sopranistin Marie Halbreiter und die Tenöre Nicolay Nissen und Julius Reer, wobei der letztere später einen lebenslangen Vertrag am Hoftheater erhielt. Besonders für die immer häufiger gespielten großen Opern mit ihren anspruchsvollen Gesangspartien waren neue gute Sänger nötig, so daß sich ab 1840 eine Trennung des Ensembles in Sänger und Schauspieler durchsetzte, obwohl auch weiterhin etliche Darsteller in beiden Sparten beschäftigt waren.

GERINGE WIEDERHOLUNGSZAHLEN AUF GRUND DES GRÖSSEREN PLATZANGEBOTES?

Eine naheliegende Hypothese wäre, daß sich die Aufführungszahlen der Stücke verringern würden, da es nun auf Grund des größeren Platzangebotes mehr Zuschauern möglich war, eine Vorstellung zu besuchen (so in Gotha, wo sich das Sitzplatzangebot von 300 auf 591 fast verdoppelt hatte). Als Vergleichszeiträume sollen wiederum die letzte Spielzeit im kleinen Schloßtheater 1839 und die erste Spielzeit im neuen Theater 1840 gewählt werden. 1839 erreichten in Gotha 67 Stücke 74 Aufführungen, 1840 waren es 75 Stücke mit 92 Aufführungen. Somit konnten - entgegen der naheliegenden Annahme - sogar mehr Stücke eine Wiederholung im neuen Theatergebäude

[43] Das Herzogl. S. Hoftheater zu Coburg-Gotha. Am 1. Juni 1877, dem Tag des 50jährigen Bestehens. Coburg 1877, S. 28.

[44] Um ein Bild über die Stabilität des Ensembles zu bekommen, sei erwähnt, daß 12 Darsteller und 11 Darstellerinnen sowohl 1839 als auch noch 1842 engagiert waren.

erzielen, wobei allerdings bei dem genannten Beispiel die etwas längere Spielperiode in Gotha 1840 zu berücksichtigen ist. Die Aufführungszahlen verteilen sich wie folgt:

	Gotha 1839:	Gotha 1840:
1 Aufführung	60 Stücke	64 Stücke
2 Aufführungen	7 Stücke	8 Stücke
3 Aufführungen		2 Stücke
6 Aufführungen		1 Stück

Mit sechs Aufführungen erreichte 'Robert der Teufel' in Gotha im Jahr 1840 sogar neue Spitzenwerte, so wie dieses Werk alle bisherigen Aufführungsrekorde am Hoftheater brach. Diese phänomenalen Aufführungszahlen (z. B. 17 Aufführungen innerhalb von zwei Spielzeiten) sind angesichts der für die kleinen Städte großen Theaterbauten kaum verständlich, eine Erklärung liegt in der zur damaligen Zeit üblichen Praxis, Vorstellungen eines Stücks durchaus mehrmals anzusehen. In Coburg ist ebenfalls kein Rückgang der Aufführungszahlen festzustellen. Im Gegenteil: Die gesamte Entwicklung nach der Errichtung der Theaterneubauten zeigt eine den Erwartungen entgegengesetzte Tendenz. Das Minimum der durchschnittlichen Aufführungshäufigkeit pro Stück pro Spielzeit findet sich 1839/40 mit 1,63 Aufführungen, dieser Wert steigt über 1,88 Aufführungen 1840/41 (bei Fertigstellung beider Bauwerke) auf das Maximum mit 1,92 Aufführungen 1841/42. Die Werke werden also in den großen Theatern durchschnittlich häufiger wiederholt als vorher in den kleinen Theatergebäuden.

Die in diesem Kapitel erzielten Ergebnisse weisen nur geringe Veränderungen des Spielplans infolge der großen, neuen Theaterbauten nach, doch liegt gerade in dieser Tatsache der Erkenntnisgewinn dieser Analyse. In den Theatergeschichten und Festschriften wird in der Schaffung großer, repräsentativer Gebäude ein deutlicher Wendepunkt bzw. Aufstieg des Hoftheaters zu Coburg und Gotha gesehen. Gängige Vorurteile werden vorgebracht, nach denen z. B. ein großes Theatergebäude in erster Linie als Opernhaus genutzt wird. Diese und andere Argumente wurden mit Hilfe der quantitativen Analyse des Spielplans einer kritischen Revision unterzogen. So ließen sich nur in zwei Bereichen - Oper und Gastspiel - überhaupt geringfügige Veränderungen feststellen, die aber auch nicht den pauschalen Urteilen über die Zunahme der Opernaufführungen und der Gastspiele berühmter Sänger entsprechen. Vielmehr konnte nur eine Zunahme der Aufführungen großer Opern und der Opern Meyerbeers auf Kosten der Aufführungszahlen der komischen Opern und Opern Aubers verifiziert werden. Im Gastspielbereich finden sich zwar die ersten berühmten Gesangsvirtuosen, jedoch sind dies nur drei Gäste, zwischen deren Auftritten jeweils ein Jahr liegt, währenddessen die üblichen Gastspiele unbekannter Darsteller auf Engagement weiterhin stattfinden.

Allerdings gibt es eine einschneidende Veränderung, die die meisten Interpreten nur indirekt andeuteten: Das Hoftheater kostete von nun an viel mehr Geld. Der Etat stieg innerhalb von vier Jahren von 39.552 fl. (1837/38) auf 72.000 fl. (1841/42). Betrachtet man die Einzelposten, so läßt sich aber kein Bereich feststellen, der eine überdurchschnittliche Steigerung erfahren hätte. So erhöhte sich der Ausgabenetat für Gagen von 25.356 fl. auf 36.000 fl., für Diäten/Reisekosten von 3.664 fl. 45 kr. auf 10.500 fl. und für Gastrollen von 600 fl. auf 1.500 fl.[45] Die höheren Ausgaben für Gagen waren jedoch - wie bereits erläutert - nicht durch eine Vergrößerung des Solopersonals bedingt.

Im Bereich des Spielplans lassen sich bemerkenswerterweise fast keine Veränderungen feststellen. Es werden anläßlich der neuen Bühne nicht mehr neue Stücke als bisher einstudiert, die Wiederholungszahlen nehmen trotz des größeren Platzangebotes nicht ab, sondern sogar zu. Im Sprechtheater bleibt alles beim alten: Das Lustspiel - insbesondere auch der Einakter - erfreut sich bleibender Beliebtheit, während das Schau- und Trauerspiel - und damit auch das abendfüllende Drama - nicht zulegen kann. Eine Umbruchsituation, ähnlich wie der Übergang im Musiktheater von Auber zu Meyerbeer hin, findet sich im Sprechtheater nicht: 1839/40 und 1841/42 - also vor und nach den Theaterneubauten - ist Raupach der meistgespielte Dramatiker. Insgesamt sind die beiden Theatergebäude wohl eher als neuer, prächtiger äußerer Rahmen zu werten, während sich die Darbietungen im Inneren kaum verändert haben. Gerade im Fall Coburgs scheint die Interpretation Langes, der den Theaterneubau in erster Linie als „Beispiel eines von dynastischen Interessen bestimmten Gesellschaftstheaters im Zusammenhang einer Residenzerweiterung"[46] sieht, adäquater zu sein als eine Überbewertung des Einflusses und der Wichtigkeit des neuen Gebäudes für den Hoftheater- und Spielplanbetrieb.

[45] Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: LA A 6617 (1837/38) und Theater 3256 (1841/42).

[46] Hans Lange, Vom Tribunal zum Tempel. Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration. Marburg 1985, S. 31.

III.9 Ein kurzer Vergleich des Spielplans am Hoftheater zu Coburg und Gotha mit dem anderer Theater

Ein Vergleich des Spielplans am Hoftheater zu Coburg und Gotha mit dem anderer Theater ist wünschenswert, um dadurch einschätzen zu können, ob die bisher gewonnenen Ergebnisse ein repräsentatives Bild eines Hoftheaters der damaligen Zeit wiedergeben, oder ob spezifische Eigenarten oder lokale Besonderheiten im Herzogtum Sachsen-Coburg und Gotha zu beobachten sind. Leider gibt es meines Wissens noch keinen weiteren quantitativ erfaßten Spielplan eines Theaters des 19. Jahrhunderts, der eine quantitative Analyse als Voraussetzung für einen adäquaten Vergleich ermöglichen würde. Selbst tägliche Spielplanverzeichnisse (wenn auch nicht mit dem Computer erfaßt, so doch immerhin in gedruckter Form) gibt es für das 19. Jahrhundert kaum: Der von Hadamowsky[1] zusammengestellte tägliche Spielplan der Wiener Hofoper (1811-1974) kann wenig Vergleichsmöglichkeiten bieten, da es sich bei der Wiener Oper um ein reines Opernhaus im Gegensatz zum Mehrspartentheater in Coburg und Gotha handelt; die von Fambach[2] veröffentlichten Repertorien der Theater in Mannheim (1804-32), Leipzig (1817-28) und Dresden (1814-32) überschneiden sich zeitlich nur geringfügig mit dem des erst 1827 gegründeten Hoftheater und müssen deshalb ebenfalls ausgeklammert werden. Einzig das von Knispel[3] zusammengestellte tägliche Aufführungsverzeichnis des Großherzoglichen Hoftheaters in Darmstadt von 1810-1890 bietet adäquate Vergleichsmöglichkeiten, allerdings fehlt hier jegliche Auszählung oder Auswertung der Daten. So kann man sich nur mit den Repertoireverzeichnissen und den Listen der meistgespielten Autoren oder Werke in den Festschriften anderer Theater notdürftig behelfen. Da die Auswertungen bei diesen Theatern allerdings durch die zumeist vorgenommene Einteilung in Intendanten- oder Regentenperioden oder durch den Charakter der Festschrift (z. B. 50 oder 100 Jahre des Bestehens) bedingt sind, ergeben sich bei allen Theatern unterschiedliche Zeiträume, innerhalb derer die Aufführungszahlen pro Stück oder Autor aufad-

[1] Franz Hadamowsky, Die Wiener Hoftheater 1776-1974. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan. Bd. 2: Wiener Hofoper 1811-1974. Wien 1975.

[2] Oscar Fambach, Das Repertorium des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1804-1832. Bonn 1980.
Oscar Fambach, Das Repertorium des Stadttheaters in Leipzig 1817-1828. Bonn 1980.
Oscar Fambach, Das Repertorium des Königlichen Theaters und der Italienischen Oper zu Dresden 1814-1832. Bonn 1985.

[3] Hermann Knispel, Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt von 1810-1890. Darmstadt/Leipzig 1891.

diert wurden. Es muß daher beim Vergleich der verschiedenen Theater vorsichtig vorgegangen werden: Zum einen sollen nur einfache, allgemeine Tendenzen verglichen werden, die sich trotz der unterschiedlichen Gegebenheiten überall herauskristallisieren lassen; zum anderen sollen selektiv aus den verschiedenen Festschriften und Auswertungen Einzelaspekte herausgegriffen werden, zu denen dann eine entsprechende vergleichende Auswertung auf Basis der Daten zum Hoftheater in Coburg und Gotha durchgeführt wird.

Dramen auf deutschen Bühnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

In den Schriften zu Theatern, die vor 1827 - also vor dem Hoftheater zu Coburg und Gotha - gegründet wurden, findet sich für die Jahre bis ca. 1830 einhellig dieselbe Aussage, daß nämlich „die Vorherrschaft Kotzebues noch immer ungebrochen"[4] ist. Bartels schreibt über das Hoftheater in Weimar für die Jahre 1817-1827:

> Natürlich war Kotzebue der am meisten gespielte deutsche Dichter, aber das war er in ganz Deutschland; selbst nach seiner Ermordung, bei der das deutsche Volk im ganzen für den Mörder Partei ergriff, nimmt das Gefallen an seinen Stücken nur ganz allmählich ab.[5]

Am Hoftheater in Kassel drückt sich die Vorherrschaft Kotzebues (1821-32) in Zahlen folgendermaßen aus:

Kassel (1821-32)[6]		Coburg und Gotha (1827-32)	
1. Kotzebue	199 Aufführungen	1. Raupach	42 Aufführungen
2. Iffland	75 Aufführungen	2. Angely	37 Aufführungen
3. Raupach	67 Aufführungen	Kotzebue	37 Aufführungen

Zum Vergleich sind den meistgespielten Dramatikern in Kassel diejenigen am Hoftheater in Coburg und Gotha (1827-32) gegenüber gestellt. Diese beiden Auswertungen sind natürlich nur bedingt vergleichbar, da sie nicht den gleichen Zeitraum umfassen. Allerdings läßt sich auch noch beim Hoftheater zu Coburg und Gotha in den Anfangsjahren die große - wenn auch langsam nachlassende - Beliebtheit Kotzebues feststellen. Beim Hoftheater in Kassel hatte sich mit Raupach ein - im Gegensatz zu Kotzebue und Iffland - noch junger Autor mit nach vorn geschoben; bei der Auswertung des Spielplans in Coburg und Gotha, der nur die letzten fünf Jahre der Kasseler Auswertung umfaßt, ist er bereits an die erste Stelle und damit vor Kotzebue gerückt. Auch in Kassel wird sich Raupach in den dreißiger Jahren durch-

[4] Reinhard Lebe, Ein deutsches Hoftheater in Romantik und Biedermeier. Die Kasseler Bühne zur Zeit Feiges und Spohrs. Kassel 1964, S. 135.

[5] Adolf Bartels, Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817-1907. Weimar 1908, S. IX.

[6] Angaben nach: Reinhard Lebe, Ein deutsches Hoftheater in Romantik und Biedermeier. Die Kasseler Bühne zur Zeit Feiges und Spohrs. Kassel 1964, S. 135f.

setzen, während Kotzebue und Iffland langsam in Vergessenheit geraten. Somit zeigen sich bei den meistgespielten Dramatikern große Ähnlichkeiten an beiden Hoftheatern, die sich auch in den folgenden Jahren wiederum fortsetzen.

Kassel (1833-48)[7]		Coburg und Gotha (1833-48)	
1. Raupach	122 Aufführungen	1. Blum	122 Aufführungen
2. Blum	115 Aufführungen	2. Raupach	93 Aufführungen
3. Birch-Pfeiffer	111 Aufführungen	3. Töpfer	84 Aufführungen
4. Angely	103 Aufführungen	4. Birch-Pfeiffer	81 Aufführungen
5. Töpfer	100 Aufführungen	5. Tenelli	73 Aufführungen

Es ist eine erstaunliche Übereinstimmung festzustellen, da bei den fünf meistgespielten Dramatikern vier Namen an beiden Hoftheatern auftauchen. Selbst in der Reihenfolge ergeben sich nur geringfügige Verschiebungen: In Kassel ist Raupach der Autor mit den meisten Aufführungen vor Blum, in Coburg und Gotha ist das Verhältnis der beiden zueinander umgekehrt. Ähnlich ist es mit Birch-Pfeiffer und Töpfer: Töpfer kann in Coburg und Gotha eine höhere Aufführungszahl verbuchen als Birch-Pfeiffer. Hier ist eine kleine Besonderheit des Hoftheaters zu Coburg und Gotha zu erkennen, denn der Name Töpfers taucht in den meisten Spielplanbeschreibungen fremder Theater seltener auf als die Namen der anderen oben genannten Autoren. Ebenso wird Tenelli natürlich als ortsansässiger Autor in Coburg und Gotha wesentlich häufiger gespielt als an anderen Theatern.[8] Der in Kassel beliebte Possenautor Angely rangiert in der Liste der meistgespielten Dramatiker in Coburg und Gotha erst an siebter Stelle; hierbei ist jedoch zu berücksichtigen, daß Angely bereits in den Jahren vor 1832 schon viel in Coburg und Gotha gespielt wurde. Angely ist somit in beiden Städten ein beliebter Autor gewesen, nur daß hier eine Phasenverschiebung vorliegt, wobei das Hoftheater zu Coburg und Gotha dem Hoftheater in Kassel zeitlich vorausging. Raupach war nicht nur in Kassel und Coburg und Gotha, sondern auch an vielen Theatern der Zeit einer der meistgespielten Autoren. In Weimar erreichte er die höchsten Aufführungszahlen in den dreißiger Jahren, der Höhepunkt lag mit 21 Aufführungen[9] in der Spielzeit 1833/34. Während in Weimar auch der Hohenstaufen- und der Cromwell-Zyklus von ihm gespielt wurden, wurden in Coburg vor allem die Lust- und Schauspiele Raupachs gegeben.

[7] Angaben nach: Reinhard Lebe, Ein deutsches Hoftheater in Romantik und Biedermeier. Die Kasseler Bühne zur Zeit Feiges und Spohrs. Kassel 1964, S. 188f.

[8] Zum Vergleich: Tenelli wurde am Hoftheater zu Coburg und Gotha (1827-1918) mit 39 Stükken 125mal gespielt; in Weimar (1817-1907) wurden sechs Stücke von ihm 29mal aufgeführt. Allerdings konnte Tenelli mit einem Stück auch überregionale Bedeutung erlangen: Die Posse 'Der Verstorbene' wurde am Königlichen Theater in Berlin bis 1885 79mal gespielt.

[9] Angabe nach: Adolf Bartels, Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817-1907. Weimar 1908, S. XV.

Im folgenden soll anhand einer Autorin der damaligen Zeit - Amalie von Sachsen - das Wirken eines vor allem regional bekannten Autors an den verschiedenen sächsischen Hoftheatern verglichen werden. Die Lust- und Schauspiele der Prinzessin Amalie von Sachsen (1794-1870), die unter dem Pseudonym Amalie Heiter oder mit der Angabe „v. Verfasser von Lüge und Wahrheit“ (dies war das zweite Stück der Autorin, mit dem sie bekannt wurde) angekündigt wurden, wurden selbstverständlich am meisten in Dresden, ihrem Heimatort, gespielt. Sie hat damit für Dresden eine ähnliche Bedeutung wie Tenelli für Coburg und Gotha. Wie schon bei der Autorenanalyse für Coburg und Gotha angemerkt,[10] gab es in Coburg und Gotha nur einen kurzen Zeitraum, in dem ihre Stücke herauskamen: Elf Stücke wurden vom 24.6.1835 bis 25.12.1840 erstaufgeführt. In Weimar wurden 19 Dramen von ihr gespielt (Erstaufführungen: 31.1.1835-21.2.1844), in Dresden 21 Dramen (Erstaufführungen: 23.2.1829-11.3.1848). Somit war die Dramatikerin an den beiden anderen sächsischen Hoftheatern sowohl mit mehr Stücken wie auch mit mehr Aufführungen als am Hoftheater zu Coburg und Gotha vertreten. Allerdings zeigt sich bei allen drei Theatern die kurze Zeitspanne ihrer dramatischen Tätigkeit, und ihre Stücke wurden ab Ende der vierziger Jahre kaum noch gespielt. Interessanterweise sind es aber an allen Theatern - trotz der Zahl von bis zu 21 gespielten Stücken - dieselben Werke, die hohe Aufführungszahlen erzielen konnten, so daß sich hier unabhängig vom jeweiligen Publikum, der Aufführung und den Darstellern dieselben Stücke wohl auf Grund von ihnen inhärenten ästhetischen Qualitäten im Spielplan durchsetzen konnten. Die vier meistgespielten Stücke der Amalie von Sachsen sind sowohl in Weimar wie auch in Dresden (wenn auch in leicht veränderter Reihenfolge) identisch: 'Der Majoratserbe', 'Der Landwirt', 'Der Oheim' und 'Die Braut aus der Residenz'. In Coburg und Gotha ist 'Der Oheim' das fünftmeistgespielte Stück der Amalie von Sachsen, die anderen drei genannten gehören dort ebenfalls zu ihren erfolgreichsten Stücken. So zeigt sich auch bei den einzelnen Titeln eines Autors oft ein erstaunlich ähnliches Bild an verschiedenen Theatern der Zeit.

Sind somit an vielen Theatern die gleichen Lustspielautoren mit ihren Stücken vertreten, so muß man einschränkend erwähnen, daß in anderen Theaterstädten manchmal deutlichere Ansätze zu einem literarisch anspruchsvollen Spielplan zu bemerken sind als in Coburg oder Gotha. In Weimar gab es selbstverständlich aus historischen Gründen eine stärkere Präsenz der Dramen Schillers und Goethes auf dem Spielplan, wenn auch die beiden Klassiker selbst in Weimar nicht an die Aufführungszahlen der zeitgenössischen Autoren anknüpfen konnten. In Kassel konnten schon 1821-32 etliche ernste oder klassische Dramen sehr hohe Aufführungszahlen

[10] Vgl. Kapitel III.7.3, S. 98.

erzielen, obwohl auch hier 'Preciosa'/Wolff das meistgespielte Drama war. Es folgen auf den nächsten Plätzen:[11] 'Das Leben ein Traum'/Calderon, 'Das Käthchen von Heilbronn'/Kleist (Bearbeiter: Holbein), 'Wilhelm Tell'/Schiller, 'Die Wiener in Berlin'/Holtei. Erst mit 'Die Wiener in Berlin' findet sich auch in Kassel eine beliebte Posse mit vielen Wiederholungen; in Coburg hingegen konnten in den Anfangsjahren bis 1832 keine Schau- oder Trauerspiele hohe Aufführungszahlen erzielen, sondern die Posse 'Sieben Mädchen in Uniform'/Angely und das Lustspiel 'Die Mißverständnisse'/Steigentesch waren die meistgespielten Stücke. Auch in der Schweiz gab es in den dreißiger Jahren ein - gemessen an dem Hoftheater zu Coburg und Gotha - stärkeres Interesse an den Dramen Schillers. Zwar kann Stark mit gewisser Berechtigung aus heutiger Sicht sagen: „Die Klassiker lockten das Publikum gar nicht in Scharen an“[12], aber immerhin hatten die Aufführungen der Dramen Schillers an allen drei untersuchten Theatern der Schweiz (Basel, Bern, Zürich) im Zeitraum 1834-44 einen Anteil von mehr als 5 % an den gesamten Sprechtheateraufführungen.[13] In Coburg und Gotha lag der Anteil Schillers im Vergleichszeitraum (1834-44) bei nur 1,46 % der Sprechtheateraufführungen.

Aber trotz dieser ersten Versuche, die Werke der Klassiker im Stammrepertoire zu etablieren, überwiegen allgemein die Stücke zeitgenössischer Autoren und dabei vor allem die Unterhaltungsstücke: „Zahlenmäßig blieb im Spielplan weiterhin das Lustspiel vorherrschend“[14], bemerkt z. B. Heering zum Spielplan des Oldenburger Hoftheaters (1842-54). Ähnlich wie in Coburg und Gotha litten selbst Theater in größeren Städten darunter, daß kein ausreichendes Publikum vorhanden war, um Stücke mehrmals wiederholen zu lassen, und somit überall ein großer Bedarf an Novitäten und kurzlebiger Tagesproduktion gegeben war. Dies stellt auch Stark bei der Analyse der Schweizer Theater heraus:

> Das Repertoire der ersten Jahrzehnte war, was die Zahl der Schauspiele anbelangte, groß. Ein Schauspiel wurde gewöhnlich in einer Spielzeit nur ein einzigesmal gespielt[15].

[11] Angaben nach: Reinhard Lebe, Ein deutsches Hoftheater in Romantik und Biedermeier. Die Kasseler Bühne zur Zeit Feiges und Spohrs. Kassel 1964, S. 141 und 146.

[12] Hans Willi Stark, Spielplan und Publikum der deutschsprachigen Schweiz im 19. Jahrhundert. Düsseldorf 1961, S. 25.

[13] Angabe nach: Hans Willi Stark, Spielplan und Publikum der deutschsprachigen Schweiz im 19. Jahrhundert. Düsseldorf 1961, S. 64.

[14] Hans Heering, Das Großherzogliche Hoftheater (1842-1854). In: Hoftheater - Landestheater - Staatstheater. Beiträge zur Geschichte des Oldenburgischen Theaters 1833-1983. Hrsg. von Heinrich Schmidt. Oldenburg 1983, S. 37-67. Hier: S. 41.

[15] Hans Willi Stark, Spielplan und Publikum der deutschsprachigen Schweiz im 19. Jahrhundert. Düsseldorf 1961, S. 22.

Opern auf deutschen Bühnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Am Hoftheater in Kassel erzielten - wie in Coburg und Gotha - die beliebtesten Opern wesentlich mehr Wiederholungen als die Dramen. In Kassel war die meistgespielte Oper der Jahre 1821 bis 1832 'Der Freischütz'[16]. Nach diesem frühen, durchschlagenden Erfolg gehen die Aufführungszahlen in Kassel leicht zurück, während sich diese Oper in Coburg und Gotha nun erst durchsetzen kann - eine ähnliche Phasenverschiebung fand sich schon beim Aufführungshöhepunkt des Autors Angely. Insgesamt zeigt ein Vergleich der meistgespielten Werke beider Hoftheater von 1833 bis 1848 viele Gemeinsamkeiten:

Kassel (1833-48)[17]		Coburg und Gotha (1833-48)	
1. Don Juan	35 Aufführungen	1. Der Freischütz	40 Aufführungen
Robert der Teufel	35 Aufführungen	2. Robert der Teufel	37 Aufführungen
3. Romeo und Julie	33 Aufführungen	3. Norma	29 Aufführungen
4. Der Freischütz	30 Aufführungen	4. Die Nachtwandlerin	28 Aufführungen
5. Zampa	27 Aufführungen	5. Romeo und Julie[18]	27 Aufführungen

Drei der fünf Opern sind an beiden Hoftheatern identisch. Nur der Spitzenreiter in Kassel, 'Don Juan', konnte sich in Coburg und Gotha nicht vorn plazieren (mit elf Aufführungen an 22. Stelle); dafür finden sich in Coburg und Gotha gleich drei Opern Bellinis auf den vorderen Plätzen, während in Kassel nur 'Romeo und Julie' mit vielen Wiederholungen vertreten ist. Interessant ist auch der Nebenaspekt, daß die beliebtesten Opern an beiden Hoftheatern in den 15 Jahren in etwa gleiche Aufführungszahlen erzielen konnten (bis zu 35 Aufführungen in Kassel und bis zu 40 in Coburg und Gotha).

In einem weitergehenden Schritt werden nun nicht nur die meistgespielten Opern, sondern auch die meistgespielten Komponisten der Zeit einem Vergleich unterzogen. Dabei sollen wiederum das Hoftheater in Weimar und die drei Schweizer Theater (Bern, Basel, Zürich) mit dem Hoftheater zu Coburg und Gotha kontrastiert werden. Für das Weimarer Hoftheater liegen die Namen der meistgespielten Komponisten[19] der 15 Spielzeiten 1828/29-1842/43 vor und können denen des Coburg und Gothaer Hoftheaters gegenübergestellt werden. In Coburg und Gotha wurde ja bekanntlich dieser Zeitraum hauptsächlich von den Werken Aubers geprägt, der in elf der 15

[16] Angabe nach: Theater in Kassel. Aus der Geschichte des Staatstheaters Kassel von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von Christiane Engelbrecht u. a. Kassel 1959, S. 74.

[17] Angaben nach: Theater in Kassel. Aus der Geschichte des Staatstheaters Kassel von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von Christiane Engelbrecht u. a. Kassel 1959, S. 77.

[18] In dieser Auflistung habe ich die Oper Bellinis, die in Coburg und Gotha unter dem Titel 'Montecchi und Capulet' gegeben wurde, der Übersicht halber unter dem Kasseler Titel 'Romeo und Julie' aufgeführt.

[19] Die folgenden Angaben zu den Komponisten nach: Adolf Bartels, Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817-1907. Weimar 1908, S. XVIIf.

Spielzeiten der meistgespielte Autor war. In Weimar ist er zwar auch der meistgespielte Autor dieser 15 Jahre insgesamt, seine Spitzenstellung ist aber nicht ganz so stark ausgeprägt, denn er ist nur siebenmal der meistgespielte Autor der Saison.

Bellini ist an beiden Theatern in zwei Spielzeiten führend, Weber findet sich in Weimar dreimal an vorderster Stelle, in Coburg und Gotha aber kann er sich trotz des Erfolgs des 'Freischütz' nie an Auber vorbeischieben. Des weiteren soll noch kurz die Aufführungsgeschichte Meyerbeers betrachtet werden, der in Coburg und Gotha in den vierziger Jahren sehr viel gespielt wurde. Die Erstaufführung von 'Robert der Teufel' in Weimar[20] am 26.12.1832 lag Jahre vor der Erstaufführung der Oper in Coburg und Gotha (2.1.1840). Obwohl diese erste Oper Meyerbeers auf beiden Bühnen gleichermaßen erfolgreich war, reagierte das Hoftheater in Coburg und Gotha, das mit der Meyerbeer-Rezeption doch erst verspätet begonnen hatte, schnell und ließ schon genau ein Jahr später eine zweite Oper des Komponisten nachfolgen: 'Die Hugenotten' konnten auch an die Beliebtheit des ersten Werkes anknüpfen. Am Weimarer Theater dagegen, wo man 'Robert der Teufel' bereits ein Jahr nach der Uraufführung auf den Spielplan gesetzt hatte, mußte das Publikum jahrelang auf eine weitere Oper Meyerbeers warten: Trotz des Erfolgs von 'Robert der Teufel' (1832-1884: 60 Aufführungen)[21] kam dort mit 'Die Hugenotten' erst am 18.11.1855 ein weiteres Werk Meyerbeers[22] auf die Bühne.

Für die drei Schweizer Theater liegen die Zahlen der meistgespielten Komponisten[23] von 1834 bis 1844 vor. An allen drei Theatern ist Bellini der meistgespielte Komponist dieses Zeitraums, einmal gemeinsam mit Rossini (Bern), der in Basel an zweiter und in Zürich an dritter Stelle liegt. Es ergibt sich an diesen drei Theatern ein relativ einheitliches Bild, das aber nicht mit den Gegebenheiten in Coburg und Gotha übereinstimmt. Hier liegt 1834 bis 1844 immer noch Auber an erster Stelle, der dagegen in der Schweiz einzig am Züricher Theater hohe Aufführungszahlen erzielen und sich dort an die zweite Stelle vorschieben konnte. Bellini findet sich in Coburg und Gotha an zweiter Stelle, der in der Schweiz beliebte Rossini aber erst an fünfter. Somit lassen sich bei diesem Vergleich Differenzen zwischen der Bevorzugung der italienischen Komponisten Bellini und Rossini in der Schweiz und

20 Angabe nach: Adolf Bartels, Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817-1907. Weimar 1908, S. 46.

21 Ebd.

22 Angabe nach: Adolf Bartels, Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817-1907. Weimar 1908, S. 112.

23 Alle folgenden Angaben zu den Komponisten nach: Hans Willi Stark, Spielplan und Publikum der deutschsprachigen Schweiz im 19. Jahrhundert. Düsseldorf 1961, S. 125-133. Stark hat sich bei seinen Auswertungen nicht an Intendantenwechseln orientiert, sondern die behandelten 100 Jahre (1834-1934) gleichmäßig in 10-Jahres-Abschnitte zerlegt.

der ungebrochenen Vormachtstellung Aubers im Repertoire des Hoftheaters zu Coburg und Gotha erkennen.

Die oben dargestellten ersten Ansätze einer vergleichenden Analyse mußten sich zwangsläufig an den zu anderen Theatern vorhandenen Spielplanmaterialien ausrichten. Viele Gemeinsamkeiten wurden dabei offenbar, die sich folgendermaßen grob zusammenfassen lassen: Die Opern 'Der Freischütz', 'Der Barbier von Sevilla' sowie die Werke Bellinis sind an vielen Theatern führend, die Vorliebe für die französischen Opern Aubers und Meyerbeers ist allerdings am Hoftheater zu Coburg und Gotha besonders stark ausgeprägt. An allen Theatern der damaligen Zeit mußten sehr viele Novitäten präsentiert werden, die zumeist nur geringe Wiederholungszahlen erzielen konnten. Trotz der Fülle der Stücke finden sich vielfach dieselben Stücke und Dramatiker an den verschiedenen Theatern wieder. Das herausragende Drama der Epoche scheint 'Preciosa'/Wolff mit der Musik von Weber zu sein. Ansonsten wird der Spielplan überall durch eine große Zahl von heute völlig unbekannten Lustspielen bestimmt. Die führenden Dramatiker sind dementsprechend meist Lustspielautoren und oft auch Bearbeiter französischer Stücke, wie z. B. Blum, Angely und Töpfer. Kotzebue, der meistgespielte Autor der Jahrhundertwende, wird bis in die dreißiger Jahre noch häufig gespielt, dann aber abgelöst von den neuen erfolgreichen Dramatikern Raupach und Birch-Pfeiffer. Bei den meistgespielten Dramatikern entspricht das Hoftheater zu Coburg und Gotha genau den Tendenzen der Zeit, auffällig ist nur die Beliebtheit des in Gotha lebenden Dichters Tenelli. Doch auch andere Theater protegierten ortsansässige Autoren: Die Bevorzugung Tenellis in Coburg und Gotha findet ihr Spiegelbild in der Bevorzugung der Amalie von Sachsen in Dresden. Die Abweichungen der Spielpläne der verschiedenen Theater sind ansonsten meist nur gradueller Art: Am Hoftheater in Kassel ist z. B. Raupach der meistgespielte, am Hoftheater zu Coburg und Gotha ist Raupach der zweitmeistgespielte Dramatiker der Jahre 1833 bis 1848. Im großen und ganzen sind die Spielpläne somit - trotz der Fülle der Stücke und Autoren, die den expandierenden Theatermarkt überschwemmten - verblüffend ähnlich. Extreme Abweichungen, wie z. B. Autoren, die an einem Theater sehr viel und an einem anderen überhaupt nicht gespielt wurden, finden sich nicht, obwohl zu dem durchgeführten Vergleich Theater der verschiedensten Regionen herangezogen wurden (z. B. im Norden: Oldenburg, im Osten: Dresden und Weimar, im Süden: Basel, Bern und Zürich).

Das Theater zu Coburg und Gotha erweist sich somit im Vergleich mit den verschiedensten Theatern insgesamt als typisches deutsches (Hof-) Theater. Bei einigen Stücken (z. B. deutsche Erstaufführung von 'Die Stumme von Portici') und Autoren (Meyerbeer) nimmt das Hoftheater in Coburg und Gotha Entwicklungen vorweg, die an anderen Theatern erst später zum

Tragen kommen, in manchen Aspekten ist es aber auch rückständig zu nennen. So wird der Spielplan in Coburg und Gotha stärker als an manch anderen Theatern von der Gattung der Posse bestimmt; um einen literarisch ambitionierten Spielplan, wie er an einigen Theatern in ersten Ansätzen zu finden ist (selbst die kommerziellen Theater der Schweiz spielten wesentlich mehr Schiller), bemühte man sich am Hoftheater zu Coburg und Gotha nicht.

III.10 Das Hoftheaterensemble 1827 bis 1844

Für eine Spielplananalyse zentral ist die Untersuchung von Fragestellungen, die das am Hoftheater engagierte Personal - insbesondere die Solisten - betreffen, ohne das keine Aufführung zustande kommen könnte. Leider sind die darstellerischen Leistungen, die nun bereits über 150 Jahre zurückliegen, weder überliefert noch erfaßbar, so daß hier kaum mehr als die quantitativen Faktoren wie z. B. die Ensemblegröße zu beschreiben sind. Zum einen scheint mir dies notwendig, um besser einschätzen zu können, welche Arbeitsleistungen auf den einzelnen Darsteller entfielen, da aus der Spielplananalyse deutlich wurde, daß jährlich Dutzende neuer Stücke einstudiert wurden. Zum anderen finden sich in der Literatur wenig verläßliche und völlig unreflektierte Angaben über die Ensemblegröße, so daß ich die Entwicklung des kleinen, aus der Eberweinschen Gesellschaft gebildeten Ensembles bis hin zu dem Ensemble, das die neuen großen Theaterbauten in Coburg und Gotha bespielte, nachvollziehen möchte. Damit wird auch gleichzeitig eine Überleitung zu der bei Amtsübernahme durch Herzog Ernst II. geplanten „Personalbewegung bei der Reform des Hoftheaters 1844/45"[1] geschaffen.

Selbst eine so einfache Zahlenangabe wie die Ensemblegröße ist aus verschiedenen Gründen mit Schwierigkeiten verbunden: Die historischen Quellen und Akten sind unvollständig, und die Einordnungen von Darstellern zum Solopersonal oder z. B. zum Chor sind nicht immer einheitlich gehandhabt bzw. auch nicht eindeutig möglich, da eine Spezialisierung im heutigen Sinne nicht immer gegeben war. So traten Mitglieder des Chors oder Balletts manchmal in kleinen Rollen auf und Solisten teilweise in Opern, in Schauspielen und im Ballett, so daß eine exakte Zuordnung zu Schauspiel- oder Opernpersonal in den frühen Jahren des Hoftheaters kaum möglich ist. Des weiteren herrschte eine starke Fluktuation im Personal, manche Künstler waren nur für die Dauer von einigen Wochen engagiert, wodurch die genaue Bestimmung der Ensemblegröße einer Spielzeit praktisch unmöglich wird. Daher sollen im folgenden nur einheitliche und möglichst verläßliche Quellen herangezogen werden, anhand derer dann die Entwicklung der Ensemblegröße nachvollzogen werden kann; aus den oben genannten Gründen kann jedoch kein absoluter Korrektheitsanspruch an die Zahlen gestellt werden.

[1] Zu diesem Thema gibt es eine 175 Seiten umfassenden Akte im Staatsarchiv Coburg: Theater 603. Vgl. hierzu: Kapitel IV.2.

Ensemblegröße nach Gagenauszahlungen[2]

	Damen / Herren	insgesamt
Juni 1827	6 / 5	11
Juli/August 1827	6 / 7	13
November 1827	8 / 11	19
Mai 1828	9 / 12	21
April 1829	10 / 17	27
April-Juni 1830[3]	12 / 15	27

Die Angaben basieren einheitlich auf den monatlichen Auflistungen über Gagenauszahlungen an das Solopersonal. Bereits in den ersten Monaten des Bestehens des Hoftheaters wird eine starke Erweiterung des im Juni 1827 nur aus elf Mitgliedern bestehenden Ensembles deutlich. Ende Juli und im August 1827 spielte das Hoftheater mit 13 Darstellern in Bad Liebenstein, während mit dem Beginn des regulären Spielbetriebs in den beiden Residenzstädten das Ensemble eine notwendige Personalaufstockung auf 19 Mitglieder im November 1827 erfuhr. Somit hatte sich die Ensemblegröße innerhalb weniger Monate fast verdoppelt, und es konnten nun die Vielzahl der Stücke und vor allem auch personenreichere Stücke bewältigt werden. Mit ca. 20 Personen stand dem Hoftheater aber immer noch ein eher kleines Ensemble zur Verfügung - bereits die Eberweinsche Gesellschaft konnte diese Truppenstärke vorweisen. In den nächsten Jahren sollte sich das Ensemble noch weiter vergrößern; für die folgende Entwicklung seien die jeweils gegen Ende des Jahres erschienenen Theaterjournale mit ihren Auflistungen des gegenwärtigen Personals als Quelle benutzt.

Ensemblegröße nach den Theaterjournalen[4]

	Damen / Herren	insgesamt
Januar 1829	10 / 13	23
Dezember 1832	17 / 20	37
November 1833	20 / 21	41
Dezember 1834	23 / 21	44
Dezember 1835	17 / 20	37
Dezember 1836	18 / 15	33
Dezember 1837	17 / 14	31
Dezember 1839	18 / 16	34
Dezember 1842	16 / 18	34

[2] Die Zahlen der Tabelle wurden zusammengestellt nach den Listen der Gagenempfänger der betreffenden Monate; für Juni 1827-Mai 1828 vgl.: Staatsarchiv Coburg: LA A 6573, für April 1829: LA A 6576, für April-Juni 1830: LA A 6583.

[3] Bei diesen 27 Darstellern machen sich aber erhebliche Unterschiede bei den ausgezahlten Gagen bemerkbar: Sieben der 27 erhielten deutlich geringere Gagen, die vergleichbar mit denen des Chorpersonals sind. Bei Durchsicht der Theaterzettel der betreffenden Monate wird offensichtlich, daß diese Darsteller nur selten und nur in kleinen Rollen auftraten.

[4] Die Theaterjournale sind in der Landesbibliothek Coburg (Ze 3008) vorhanden, allerdings nicht lückenlos - wie die obige Tabelle zeigt.

Eine weitere sprunghafte Vergrößerung des Ensembles fand in der Zeit von Januar 1829 bis Dezember 1832 statt; der Höchststand wurde mit 44 Darstellern im Dezember 1834 erreicht, danach wurde das Ensemble wieder verkleinert und bewegte sich in den Jahren Dezember 1836 bis Dezember 1842 in der Größenordnung zwischen 31 und 34 Darstellern. Damit erweist sich - wie bereits erwähnt -, daß das Ensemble auf Grund der Theaterneubauten nicht vergrößert wurde. Neben dem Solopersonal gab es noch den Chor und das Ballett: Im Dezember 1837 waren es z. B. 14 Ballett- und 28 Chormitglieder, die teilweise für kleine Partien zur Verfügung standen und deren Namen sich auch gelegentlich in den Besetzungslisten wiederfinden. Somit war das Hoftheater zwischenzeitlich auf eine stattliche Größe angewachsen, wobei im folgenden - vor allem auf Grund der verblüffend hohen Zahl der weiblichen Ensemblemitglieder[5] - untersucht werden soll, in welchem Maße die einzelnen Darsteller ausgelastet waren. Für eine Momentaufnahme habe ich die fünf Monate Oktober bis Dezember 1841 (in Coburg) und Januar und Februar 1842 (in Gotha) gewählt und für den betreffenden Zeitraum die Namen aller auf den Besetzungslisten der Theaterzettel erscheinenden Darsteller sowie die Zahl der Vorstellungen, in denen sie während der fünf Monate beschäftigt waren, notiert.

Die meistbeschäftigten Darsteller (3.10.1841-28.2.1842: 75 Vorstellungen)

1.	Hr. Rudolph	49 Vorstellungen
2.	Hr. Rösler	46 Vorstellungen
3.	Hr. Herrmann	41 Vorstellungen
4.	Hr. Kawaczinski	38 Vorstellungen
5.	Hr. Döbbelin	37 Vorstellungen
6.	Hr. Weiß jun.	36 Vorstellungen
7.	Hr. Hintz	35 Vorstellungen
8.	Hr. Pabcke	33 Vorstellungen
9.	Hr. Haas	32 Vorstellungen
	Dem. Westphal	32 Vorstellungen
11.	Hr. Weixelbaum	30 Vorstellungen
	Hr. Wolff	30 Vorstellungen
13.	Dem. Mügge	29 Vorstellungen

Es fällt sofort auf, daß die männlichen Darsteller an weitaus mehr Vorstellungsabenden auftraten als die weiblichen. Die meistbeschäftigten Darsteller, Hr. Rudolph und Hr. Rösler, übernahmen gleichermaßen kleine und mittlere Partien im Musik- und Sprechtheater, so daß sie durch diese Doppelbelastung die mit Abstand höchste Zahl an Auftritten hatten.[6] Die danach

[5] Bei den Zahlen der Ensemblemitglieder fällt durchgehend von 1827 bis 1844 die meist gleich hohe Anzahl von weiblichen wie männlichen Solisten auf. Dies ist um so ungewöhnlicher, da im 19. Jahrhundert genauso wie heute noch - bedingt durch die gesamte Dramen- und Opernliteratur aller Jahrhunderte - wesentlich mehr Männer- als Frauenrollen in den Stücken vorhanden waren.

[6] Da in den Wintermonaten in Gotha wesentlich mehr Vorstellungen stattfanden als in Coburg, liegen dort auch höhere Auftrittszahlen vor. Hr. Rudolph hat mit 14 Vorstellungen (bei 18

folgenden Darsteller sind überwiegend im Schauspiel beschäftigt und mußten, da die Sprechtheaterabende am Hoftheater stark überwiegen, häufiger auftreten als ihre Kollegen im Musiktheater. Obwohl der Schauspieler Döbbelin auch als Regisseur tätig war, kam er auf eine sehr hohe Zahl von Auftritten (37) - ein weiterer Beweis dafür, daß die Regie nicht als vollwertige Tätigkeit gesehen wurde.[7] Der Ballettmeister und Opernregisseur Schäffer brachte es noch auf immerhin 26 Auftritte im Schauspiel. Des weiteren ist zu bemerken, daß verständlicherweise Darsteller kleinerer Rollen in mehr Stücken und an mehr Abenden beschäftigt waren als die Inhaber der ersten Fächer: Im Schauspiel war der erste Liebhaber Pabcke an 33 Abenden beschäftigt, in der Oper kamen die beiden Tenöre Reer (27) und Nissen (25) und der erste Bariton Franz (24) wiederum auf vergleichsweise weniger Auftritte. Die ersten Sänger wirkten meist nur in der Oper mit, einzig Julius Reer spielte gelegentlich in einer Posse mit Gesang.

Bei den Darstellerinnen hatten ebenfalls die Schauspielerinnen die meisten Vorstellungsabende zu bestreiten, am häufigsten - nämlich 32mal - stand Dem. Westphal (zweite Liebhaberin) auf der Bühne. Die drei Sängerinnen Pabcke (25), Halbreiter (22) und Stemler (20) hatten weniger Auftritte. Insgesamt gibt es nur wenige Darstellerinnen, die man als vollbeschäftigt bezeichnen könnte. Nur sieben Frauen traten innerhalb der fünf Monate mehr als 20mal auf (bei den Männern sind es 16), nur zehn Frauen traten mehr als zehnmal auf (bei den Männern sind es 19). Mit dieser Auszählung kommt man der Lösung der Frage näher, warum so ungewöhnlich viele Frauen am Hoftheater engagiert waren. Von diesen waren nur die für die ersten Fächer engagierten Darstellerinnen vollbeschäftigt, während die anderen nur aushilfsweise - bei personenreichen Stücken oder Krankheit - einsprangen. Dieses Auftrittsgefälle spiegelt sich auch in einem deutlichen Gagengefälle wider: Entweder handelt es sich um Chorsängerinnen, die sowieso nur eine geringe Gage erhielten und ab und zu kleine Solopartien übernahmen, oder es waren die Ehefrauen von am Hoftheater engagierten Darstellern, die mit ihrem Ehemann eine gemeinsame Gage erhielten. Die Höhe dieser Gage entsprach meist nicht dem Äquivalent von zwei Solistengagen, sondern es wurde sozusagen der männliche Ehepartner voll bezahlt, während die Ehefrau gegen eine geringe Zulage dem Theater bei Bedarf zur

Spieltagen insgesamt) im Januar 1842 in Gotha die höchste Auftrittszahl pro Monat, in Coburg hat dies Hr. Rösler mit je neun Vorstellungen im November und Dezember 1841. Somit blieb den Darstellern in Coburg eindeutig mehr Zeit, um neue Stücke einzustudieren und mehr Proben abzuhalten.

7 Döbbelin erhielt laut Vertrag vom 1.6.1827 1.400 fl. (gemeinsam mit seiner Schwägerin) als Schauspieler und nur 200 fl. als Regisseur. Sein Nachfolger in der Regie, Kawaczinski, wurde 1844 nur unter der Bedingung am Hoftheater beibehalten, daß er kostenlos die Regie übernehme. Vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater 603.

Verfügung stand. Von daher sind auch die unterschiedlichen Auftrittshäufigkeiten der Ehepartner verständlich, z. B.:

Hr. Franz: 24 Vorstellungen - Fr. Franz: 4 Vorstellungen
Hr. Schäffer: 26 Vorstellungen - Fr. Schäffer: 2 Vorstellungen
Hr. Kawaczinski: 38 Vorstellungen - Fr. Kawaczinski: 9 Vorstellungen
Hr. Illner: 24 Vorstellungen - Fr. Illner: 9 Vorstellungen

Nur das Ehepaar Pabcke entspricht diesem Schema nicht. Hier waren beide für erste Fächer engagiert, und beide hatten eine Fülle von Auftritten (er: 33, sie: 25). Während sie in den dreißiger Jahren noch einen gemeinsamen Engagementvertrag[8] hatten, hatten sie in den vierziger Jahre getrennte Verträge und Gagen: Er war für 800 fl. und sie für 500 fl. pro Jahr engagiert. Nur in diesem Fall kann man von fast gleichwertigen Solisten sprechen, bei den anderen Ehepaaren war die Ehefrau nur eine billige Aushilfskraft. Um die insgesamt geringeren Auftrittszahlen von Darstellerinnen zu belegen, seien die Gesamtzahlen für die fünf Monate (Oktober 1841-Februar 1842) angegeben: An den 75 Vorstellungsabenden erfolgten 275 Auftritte von 20 Frauen und 657 Auftritte von 29 Männern.[9] Bei diesen Auftritten wurde jeder Darsteller gezählt, der namentlich auf der Besetzungsliste erschien. Daher ist die hohe Zahl von 20 Frauen und 29 Männern nicht mit der Ensemblegröße gleichzusetzen, denn es sind hier alle Personen erfaßt, die mindestens einmal in einer kleinen Rolle auftauchen (z. B. auch die bereits erwähnten Chor- und Ballettmitglieder). Bei den Gesamtzahlen wird nochmals deutlich, daß die Frauen durchschnittlich weniger Auftritte zu bestreiten hatten als ihre männlichen Kollegen. Rechnet man die Gesamtzahl der Auftritte weiblicher und männlicher Darsteller auf die 75 Vorstellungsabende um, so ergibt sich, daß im Durchschnitt 3,7 Frauen und 8,8 Männer (also mehr als doppelt so viel!) pro Vorstellungsabend benötigt wurden. Hiermit schließt sich der Kreis wieder: Die hohe Zahl der engagierten, aber selten benötigten weiblichen Darsteller konnte insgesamt dadurch erklärt werden, daß sie praktisch nur Teilzeitkräfte waren, die neben den traditionellen weiblichen Aufgaben wie Haushalt und Kindererziehung noch ab und zu gegen geringe Gage

[8] Herr Pabcke und Gattin wurden am 7.8.1830 mit einer Gage von 1.350 fl. auf unbestimmte Zeit engagiert (vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater 582). Am 26.9.1840 erhielt Herr Pabcke einen Vertrag auf Lebenszeit und eine jährliche Gage von 800 fl. (vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater 1456). Frau Pabcke hatte im Jahr 1844 einen Vertrag über 500 fl. Gage (vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater 603).

[9] Der Terminus Auftritt meint hier - und nur hier - die Zahl der Vorstellungsabende, an denen ein Darsteller auftrat. Trat ein Darsteller an einem Abend in zwei Stücken auf, so wird dies trotzdem nur als ein Auftritt/eine Vorstellung gerechnet. Diese Notlösung wurde allein aus sprachlichen Gründen gewählt. Bei der Analyse des Gastspielwesens benutzte ich durchgehend in der gesamten Arbeit den Begriff „Auftritt" als Auftritt in einem Stück, d. h. ein Gast, der an einem Abend in zwei Stücken auftrat, absolvierte somit nach meiner Terminologie zwei Auftritte.

auftraten und deshalb selbstverständlich als Ensemblemitglieder in den Theaterjournalen geführt wurden.

Wie bereits angesprochen gab es ein starkes Gagengefälle zwischen Solisten sowie Chor- und Ballettmitgliedern, aber auch unter den einzelnen Solisten - vor allem zwischen Sängern und Schauspielern. Im folgenden sollen die unterschiedlichen Gagen im Jahr 1844 vorgestellt werden.[10] Die mit Abstand höchste Gage hatte die erste Sängerin Marie Halbreiter mit 3.000 fl. pro Jahr, es folgten die beiden Tenöre Reer (1.700 fl.) und Nissen (1.450 fl.). Die höchste Gage im Schauspiel bekam die erste Liebhaberin Mügge mit 1.000 fl. Die Darsteller kleiner Partien mußten sich mit wesentlich weniger zufrieden geben: Hr. Haas erhielt für kleine Tenorpartien 280 fl.,[11] Hr. Kreutzer als zweiter und dritter Liebhaber 350 fl. Andere Betätigungsfelder im Theaterbereich wurden kaum höher honoriert: Intendant Gruben und Theatermaler Brückner erhielten je 600 fl., der Hoftheaterdichter Tenelli erhielt 180 fl. jährlich. Es ergeben sich nach einer Aufstellung vom 25.2.1844 auf Grund des Gagengefälles zwischen den einzelnen Sparten Gesamtausgaben im Opernbereich von 14.250 fl. und im Schauspiel wesentlich niedrigere Kosten von 9.646 fl., obwohl die Zahl der Solisten in der Oper niedriger war als im Schauspiel.

Die Personalbewegung bei der Reform des Hoftheaters 1844

Nach dem Tod des Vaters (29.1.1844) beschäftigte sich der neue Herzog Ernst II. gleich nach Amtsübernahme intensiv mit den Hoftheaterangelegenheiten, ordnete verschiedene Kündigungen an und bemühte sich, die Personalkosten am Theater zu senken. Infolge der Planung dieser Umstrukturierungen im Ensemble entstand eine Auflistung, die den „bisherigen Gagestand" mit den neu anvisierten Kosten kontrastiert:

Gagenausgaben[12]

	Nach dem bisherigen Gagestand	Nach unseren Vorschlägen bestehender Etat
Oper	14.250 fl.	12.130 fl.
Schauspiel	9.646 fl.	9.900 fl.
Ballett	3.670 fl.	2.470 fl.
	27.566 fl.	24.500 fl.

10 Die folgenden Gagenangaben und Fächerbezeichnungen entstammen einer handschriftlichen Gagenliste, die von Intendant von Gruben am 25.2.1844 unterzeichnet wurde. Staatsarchiv Coburg: Theater 603.

11 Allerdings erhielt Hr. Haas noch zusätzlich 120 fl. als „Cappelist".

12 Diese Auflistung, unterzeichnet durch Intendant von Gruben am 25.2.1844, ist vorhanden im Staatsarchiv Coburg: Theater 603. Die Spaltenüberschriften in der Tabelle „Nach dem bisherigen Gagestand" und „Nach unseren Vorschlägen bestehender Etat" entstammen wörtlich dieser Auflistung.

Die Liste verdeutlicht, daß einschneidende Veränderungen bei den Gagenausgaben vorgenommen werden sollten. Vor allem im kostenintensiven Opernbereich, aber auch im Ballett sollte durch Kündigungen und Reduktion des Personals gespart werden, während im Schauspiel durch Umstrukturierungen im Ensemble und Neuengagements (erste Liebhaberin, Anstandsdame, erster Held und Liebhaber) eine geringfügige Erhöhung der Gagenausgaben vorgesehen war.[13] Eine Liste vom 15.3.1844 führt eine lange Reihe von Gagenreduktionen und Kündigungen beim Hoftheaterpersonal auf, die auf höchste Entschließung des neuen Herzogs erfolgen sollten. Hierbei fallen einige der ersten Darsteller den radikalen Reformwünschen des Herzogs genauso zum Opfer wie mehrere Ballett- und Chormitglieder:

> Resolutiones Serenissimi,
> die Herzogl. Hofbühne betr.
>
> I., Der Hofschauspieler Pabke tritt, - da er schon seit längerer Zeit in den Parthien des ersten Liebhabers nicht mehr beschäftigt wird - vom 1. April d. J. an in die Contractmäßig zu mindernde Gage von 700 fl. jährl., und verliert zugl. das bisher genossene Benefice.
> II. Der Hofschauspieler Döbbelin wird von der bisher geführten Regie fürs Schauspiel entbunden, und verliert das dafür genossene Benefice.
> III. Die Regie fürs Schauspiel ist dem Hofschauspieler Kawazinki zu übertragen, und - daß er solche ohne besondere Vergütung, sondern für seine Gage von 1000 fl. mit besorge, - zur Bedingung seiner Einbehaltung zu machen.
> [...]
> V., Es ist zu versuchen, ob die vorstehenden Mitglieder der Bühne nicht zu einem früheren Abgang zu disponiren sind, in welchem Falle nach Befinden eine mäßige Abfindungssumme zu bewilligen seyn würde.
> VI. Die Gage der Delle. Westphal wird vom 1. Julius d. J. von 700 fl. auf 500 fl. herabgesetzt. - Im Falle dieselbe sich hiermit nicht einverstanden erklären sollte, ist sofort die Kündigung bis zum 1. Julius d. J. auszusprechen.[14]

Unter Abschnitt IV. werden außerdem noch die Namen von 18 Mitgliedern des Hoftheaters aufgelistet, denen gekündigt werden sollte. Die betroffenen Darstellern reagierten auf dieses Vorhaben mit einer Fülle von Eingaben, und am Ende wurden etliche Zugeständnisse von seiten des Herzogs gemacht. Einige Beispiele mögen die Kompromißbereitschaft belegen: Die Gage von Eduard Pabcke wurde zwar um 100 fl. vermindert, er bekam in den folgenden Jahren allerdings immer wieder eine Remuneration von 100 fl. zugesprochen; laut einer „Resolutio Serenissimi"[15] vom 24.4.1844 durfte der Tänzer Plagge, der ursprünglich zum 1. Juli 1844 entlassen werden sollte, doch im Engagement verbleiben.

[13] Hier sei schon ein erstes Mal darauf aufmerksam gemacht, daß Herzog Ernst II., der selbst Opern komponierte und dem deshalb oft eine Bevorzugung der Oper unterstellt wird, gleich zu Beginn seines Amtsantritts den Opernbereich einschränkte und hingegen das Schauspiel finanziell und personell aufstocken ließ.

[14] Staatsarchiv Coburg: Theater 603.

[15] Staatsarchiv Coburg: Theater 3151.

Herzog Ernst II. wollte allerdings nicht nur bei den Personalausgaben sparen, sondern er verringerte auch insgesamt den Hoftheateretat, der in den Jahren zuvor ständig gestiegen war. Laut des am 13.12.1841 von Ernst I. genehmigten Etats für die drei Spielzeiten 1841/42-1843/44 sollten die Ausgaben für das Hoftheater bei 72.000 fl. pro Spielzeit liegen. Der neue Herzog Ernst II. unterzeichnete am 19.10.1844 einen Drei-Jahres-Etat (1844/45-1846/47), der nur noch Ausgaben von 64.600 fl. pro Spielzeit vorsah, und selbst drei Jahre danach sollten - laut Etat vom 12.7.1847 - die Kosten mit 64.400 fl. weiterhin sehr niedrig gehalten werden.[16] Die größten Einsparungen nahm Ernst II. bei den Remunerationen vor, diese betrugen 1841/42-1843/44 noch 5.500 fl., 1844/45-1846/47 nur 600 fl. jährlich. Des weiteren wurden die Ausgaben für Garderobe, Dekoration und Möbel, Requisiten und Gastrollen gesenkt. Ein anderer Eingriff in die Hoftheaterorganisation erfolgte durch neue Theatergesetze, die kurz nach Amtsübernahme im Jahr 1844 erlassen wurden.

Dieser kurze Einblick in die Ensemblestruktur des Hoftheaters vor 1844 und die Reformpläne des neuen Herzogs im Jahr 1844 leitet bereits über zu der neuen Epoche des Hoftheaters zu Coburg und Gotha unter Ernst II. Der kunst- und theaterbegeisterte Herzog Ernst II. kümmerte sich - wie schon an seinen Reformplänen unmittelbar zu Beginn seiner Regierungszeit ablesbar - persönlich um die Leitung und alle Bereiche des Theaters und prägte das Hoftheater entscheidend bis zu seinem Tod im Jahr 1893. Mit dem gewählten Einstieg (dem Ensemble und den Ausgaben des Theaters) sollte zunächst gängigen Vorurteilen begegnet werden, nach denen Herzog Ernst II., der selbst Opernkomponist und ein regelmäßiger Theatergänger war, ein vorbehaltsloser Förderer des Theaters und der Oper war. In Wirklichkeit war er auch in Theaterangelegenheiten ein finanziell sehr streng kalkulierender Herrscher, der die Ausgaben des Hoftheaters (und vor allem des Opernbereichs) reduzierte. Das große Interesse des neuen Herzogs am Theater spiegelt sich genauso in finanziellen und personellen Detailfragen und Entscheidungen wider wie auch bei den persönlich getroffenen Entscheidungen in bezug auf das Repertoire, das ab 1844 ebenfalls einigen Reformen unterworfen wurde.

[16] Die erwähnten Hoftheateretats finden sich im Staatsarchiv Coburg: Theater 3256. Ernst II. verfolgte seinen Sparkurs auch in den folgenden Jahren, der Etat der Jahre 1851/52-1852/53 sieht sogar nur noch jährliche Ausgaben in Höhe von 57.500 fl. vor.

IV. Das Hoftheater zu Coburg und Gotha unter Herzog Ernst II. (1844-93)

IV.1 Eduard von Gruben, Intendant unter zwei Herzögen (12.9.1841-4.4.1851, 1.545 Aufführungen)[1]

Eduard von Gruben übernahm mit der Spielzeit 1841/42 die Intendanzgeschäfte, und er wurde auch nach dem Tod des Herzogs am 29.1.1844 von dessen Sohn, dem nun regierenden Herzog Ernst II., in seinem Amt belassen, aus dem er am 4.4.1851 - nach fast zehnjähriger Amtszeit - zurücktrat. Somit findet sich der seltene Fall, daß ein Intendant unter zwei Herzögen das Theater leitete: Die Veränderungen, die ab 1844 im Theaterbetrieb eintraten, können - sofern sie den Entscheidungen einer Führungspersönlichkeit unterliegen - also eindeutig dem neuen Herzog zugeschrieben werden und nicht dem Intendanten. Der starke Einfluß des neuen Herzogs auf sein Theater wird von vielen Seiten bestätigt. Zum einen schildern sowohl Zeitgenossen wie auch spätere Biographen seine persönliche Leitung des Theaters, zum anderen finden sich auch in den erhaltenen Hoftheaterakten aus seiner Regierungszeit eine vorher nicht vorhandene Fülle von herzoglichen Resolutionen und vielfältige Belege für herzogliche Bestimmungen und Entscheidungen. Dieses Aktenmaterial soll in einem folgenden Kapitel (IV.2) unter dem Aspekt der Spielplandisposition und der Abonnementplanung gesichtet und analysiert werden. Vorab sollen aber nach den bereits bekannten Gesichtspunkten (Vorstellungsabende, Stücke, Autoren, Gattungen, Gäste) die zweite Amtshälfte des Intendanten Gruben (22.2.1844-4.4.1851, 1.111 Aufführungen) und damit die ersten Jahre des Hoftheaters unter Ernst II. untersucht und der ersten Amtsperiode Grubens (12.9.1841-28.1.1844, 434 Aufführungen) gegenübergestellt werden. Hiermit wird zum zweiten Mal eine vergleichende quantitative Analyse (ähnlich wie beim Theaterbau) durchgeführt, in der sowohl die beiden Amtsperioden wie auch - um die Schnittstelle des Umbruchs im Jahr 1844 genau festmachen zu können - die letzten beiden Spielzeiten (1841/42 und 1842/43) unter Ernst I. und die er-

1 Hier und bei allen folgenden Kapiteln zu Intendanz- oder Regierungsperioden habe ich in Klammern das Datum der ersten und der letzten Aufführung angegeben, die ich zu der betreffenden Intendanz gezählt habe. Diese Daten sind nicht identisch mit Antritt oder Rücktritt eines Intendanten. Die genannte Zahl der Aufführungen entspricht der Grundgesamtheit der für die Analyse benutzten Daten.

sten beiden Spielzeiten (1844/45 und 1845/46) unter Ernst II. verglichen werden.[2] Durch die beiden verschiedenen Arten des Vergleichs können kurz- und längerfristige Veränderungen im Spielplan beobachtet werden, die somit auch auf ihre Durchsetzungsfähigkeit hin überprüft werden können: Denn ähnlich wie bei den personellen und finanziellen Reformbestrebungen des neuen Herzogs konnten sich auch im Bereich des Repertoires nicht alle Wünsche und Ziele auf Dauer verwirklichen lassen.

1. Vorstellungsabende

Der äußere Ablauf des Spielbetriebs bleibt in vielen Punkten unangetastet. Die Spielzeit wird weiterhin in die drei bekannten Perioden (im Herbst in Coburg, im Winter in Gotha, im Frühjahr in Coburg) aufgeteilt. Das Schema der festgelegten Spieltage pro Woche verfestigt sich, wobei sich klar das Bestreben abzeichnet, die Spieltage möglichst gleichmäßig über die Woche zu verteilen: In Coburg wird meist dienstags, donnerstags und sonntags gespielt; wenn allerdings - z. B. gegen Ende der Frühjahrsspielperiode - die Zahl der Vorstellungen auf zwei pro Woche reduziert wird, so finden diese beiden Vorstellungen mittwochs und sonntags statt. In Gotha wird weiterhin montags, mittwochs, freitags und sonntags gespielt; Zusatzvorstellungen - wie die Benefizvorstellungen zugunsten einzelner Darsteller oder des Pensionsfonds - finden an einem spielfreien Tag, in der Regel donnerstags, statt. Die Gesamtzahl der Vorstellungen pro Spielzeit ist geringfügig rückläufig: In der ersten Spielzeit unter Ernst II. (1844/45) gibt es mit 120 Vorstellungen (davon nur 52 in Gotha) so wenig Theaterabende wie nie zuvor, so daß hier eine gewisse Einschränkung des Hoftheaterbetriebs zu sehen ist, die Vorstellungszahlen nehmen aber in der Folge wieder leicht zu. Die einzige merkliche Veränderung ist die Reduktion der Vorstellungen, die aus mehreren Stücken bestehen, und damit einhergehend ein Rückgang der gemischten Abende aus Stücken des Sprech- und Musiktheaters. Der Anteil der Abende mit mehreren Stücken sinkt von 29,63 % (1842/43) auf 18,33 % (1844/45), das Verhältnis Sprechtheater-, Musiktheater- und gemischte Abende stellt sich folgendermaßen dar:

[2] Die Spielzeit 1843/44 muß bei dem Spielzeitenvergleich unberücksichtigt bleiben, da die ersten 73 Vorstellungsabende unter Ernst I. stattfanden, das Theater nach dem Tod des Herzogs dreieinhalb Wochen wegen Landestrauer geschlossen blieb und abschließend noch 46 Abende unter Ernst II. gespielt wurde.

Vorstellungsabende[3]

	Gruben 1 (12.9.1841-28.1.1844)	Gruben 2 (22.2.1844-4.4.1851)
Sprechtheaterabende	59,82 %	64,17 %
Musiktheaterabende	35,61 %	34,62 %
Gemischte Abende	4,45 %	1,21 %

Die starke Abnahme der gemischten Abende erklärt sich aus zwei Gründen: Zum einen ging die Zahl der nichtabendfüllenden Einakter zurück, und zum anderen wurden kaum noch Stücke aus den beiden Sparten Sprech- und Musiktheater kombiniert. Das Verhältnis zwischen Schauspiel und Oper insgesamt hat sich noch weiter zugunsten des Sprechtheaters verschoben, das nun unter Ernst II. fast zwei Drittel der Abende (64,17 %) einnimmt. Dieses festgelegte Sparten- und Spieltageschema bewirkt, daß oft nur einmal die Woche - in der Regel am Sonntag - eine Opernvorstellung gegeben wird.

2. STÜCKE

Stücke, Erstaufführungen

Spielzeit	Stücke	Erstaufführungen	Stücke mit 1 Auff. in der Spielzeit	Stücke mit 1 Auff. bis 1918
1841/42	86	33 (38,37 %)	38 (44,19 %)	4
1842/43	97	39 (40,21 %)	48 (49,48 %)	4
1844/45	76	16 (21,05 %)	31 (40,79 %)	2
1845/46	80	20 (25,00 %)	33 (41,25 %)	1

Die Tabelle enthält in den verschiedenen Spalten unterschiedliche Auswertungen, die aber alle eine gemeinsame Grundtendenz verdeutlichen: den Rückgang der Stückzahlen sowie der Stücke, die nur ein einziges Mal gespielt wurden. Das riesige Stückpotential des Hoftheaters hatte seit den Anfangsjahren (1828/29 wurden 130 verschiedene Stücke gespielt) fast kontinuierlich abgenommen. Unter dem neuen Herzog macht sich nun ein nochmaliger Sprung bemerkbar, so daß in der Spielzeit 1844/45 erstmals weniger als 80 Stücke pro Spielzeit gegeben werden. Mit dem Rückgang der Gesamtzahl der Stücke geht auch eine Reduzierung der Erstaufführungen einher, so daß mit 16 (1844/45) bzw. 20 Novitäten (1845/46) nur noch halb so viel neue Stücke pro Spielzeit einstudiert werden wie in den Jahren zuvor. Damit geht die Zahl der Novitäten überproportional stark zurück; nur noch bei einem knappen Viertel aller Stücke einer Spielzeit handelt es sich um Erstaufführungen. Eine Konsequenz hieraus ist, daß die Stücke häufiger wiederholt werden; vor allem die Zahl der Stücke, die nur ein einziges Mal aufgeführt werden, ist rückläufig. Der Anteil der Werke, die nur einmal pro

[3] Die erste Intendanzperiode Grubens (12.9.1841-28.1.1844) und die zweite (22.2.1844-4.4.1851) habe ich hier und in den folgenden Tabellen mit Gruben 1 und Gruben 2 abgekürzt.

Spielzeit gegeben werden, liegt in den Anfangsjahren oftmals bei über 50 % oder sogar 60 %. Unter dem neuen Herzog sinkt der Anteil kontinuierlich, bis in der Spielzeit 1849/50 nur 33,73 % der Stücke einmal gespielt werden und damit zum ersten Mal die Zahl der Stücke mit zwei Aufführungen (38,55 %) höher liegt. Hinter diesen Zahlen steht eine Spielplanpolitik, die darauf abzielt, weniger, aber dafür besser und länger einstudierte Stücke zu geben und diese mindestens zweimal aufführen zu lassen. Daher sinkt auch die Zahl der Werke, die überhaupt nur ein einziges Mal am Hoftheater - also vom Tag ihrer Erstaufführung bis 1918 - gegeben werden. Nur bei ein oder zwei der Novitäten pro Spielzeit kommt es vor, daß diese sofort abgesetzt werden und für immer vom Spielplan verschwinden.

Neben dieser weiterhin großen Zahl von Werken, die nur ein oder zwei Aufführungen erzielen konnten, steht aber wiederum eine kleine Gruppe von Stücken, die sehr hohe Aufführungszahlen aufweisen. Die folgende Tabelle stellt die meistgespielten Stücken der beiden Amtsperioden Grubens gegenüber:

Die meistgespielten Werke

Gruben 1	Gruben 2
1. Zar und Zimmermann / Lortzing	1. Alessandro Stradella / Flotow
2. Die Favoritin / Donizetti	2. Robert der Teufel / Meyerbeer
Hans Sachs / Lortzing	3. Der Freischütz / Weber
4. Die Hugenotten / Meyerbeer	Oberon / Weber
Robert der Teufel / Meyerbeer	Der verwunschene Prinz / Plötz
6. Der Freischütz / Weber	Zar und Zimmermann / Lortzing
Pagenstückchen / Töpfer	Zopf und Schwert / Gutzkow

Unter den jeweils sieben meistgespielten Werken sind drei Opern in beiden Listen enthalten: Dies sind 'Zar und Zimmermann', 'Robert der Teufel' und 'Der Freischütz', also ältere Werke, deren Erstaufführung bereits vor der Intendanz Grubens lag. Dagegen sind die neuen, während der ersten Amtsperiode Grubens erstaufgeführten und dort auch sehr erfolgreichen Werke wie 'Hans Sachs', 'Die Favoritin' und die Posse 'Pagenstückchen' später nicht mehr vertreten. 'Die Favoritin' bringt es in den sieben Jahren der zweiten Amtsperiode Grubens auf nur noch drei Aufführungen, während 'Hans Sachs' und 'Pagenstückchen' gar nicht mehr gespielt werden; bisherige Erfolgsstücke werden also radikal abgesetzt. Betrachtet man die Gesamtheit der 95 Erstaufführungen der ersten Amtsperiode Grubens, so kann nur ein einziges dieser vielen Stücke auch in der zweiten Amtsperiode hohe Aufführungszahlen erzielen: 'Marie oder Die Tochter des Regiments'/Donizetti mit 14 Aufführungen - ein Stück, das in der Folge dem ständigen Opernrepertoire des Hoftheaters angehörte und dort 1914 letztmals gespielt wurde.

Hingegen finden sich während der zweiten Amtsperiode Grubens unter Ernst II. neben den erwähnten drei älteren Opern zwei für das Hoftheater

neue Opern weit vorn: 'Alessandro Stradella' und 'Oberon'. Flotow konnte sich als bisher unbekannter Komponist gleich mit seiner Oper 'Alessandro Stradella' an die Spitze der meistgespielten Werke vorschieben, und auch seine nachfolgende Oper 'Martha' erreichte noch hohe Aufführungszahlen. So konnten sich einige Neuheiten im Opernrepertoire unter Ernst II. durchsetzen, während der im Jahr 1841 erstmals aufgeführte und sofort erfolgreiche Komponist Lortzing mit seinen Opern wieder zurückgedrängt wurde. Besonders erstaunlich ist es, daß sich sogar zwei Dramen mit an vorderster Stelle plazieren konnten: Das historische Lustspiel 'Zopf und Schwert' war die erste Novität, die das Hoftheater unter Ernst II. gab, und mit ihm wurde sogleich ein Zeichen zugunsten der jungdeutschen Literatur gesetzt.

Im folgenden seien kurz einige Novitäten der beiden Amtsperioden Grubens einander gegenübergestellt, da die neu angesetzten Stücke noch viel stärker als die wiederholten Stücke die Spielplanpolitik der Leitung des Theaters widerspiegeln. Eduard von Gruben begann seine Amtszeit im Herbst 1841 mit einer Reihe von Stücken älterer und etablierter Dramatiker - unter den ersten elf Novitäten finden sich drei Stücke von Raupach und je zwei Stücke von Angely und Töpfer, dessen Lustspiel 'Ein Stündchen in Pyrmont' die Spielzeit 1841/42 eröffnete. Auch insgesamt gesehen kamen die meisten neuen Stücke von bereits etablierten Autoren (Hell, Kotzebue, Raupach), einzig Feldmann konnte sich als junger und neuer Dramatiker mit fünf Erstaufführungen einen festen Platz im Spielplan der vierziger Jahre erobern und diesen auch unter Ernst II. halten. Die ersten Opernnovitäten unter Gruben waren auch gleichzeitig die Erfolgsstücke seiner ersten drei Jahre: 'Hans Sachs' und 'Die Favoritin'.

Die ersten Novitäten unter Ernst II. scheinen geradezu programmatischen Charakter zu haben. Hier finden sich neue Dramatiker und die bisher vernachlässigten Klassiker nebeneinander: 'Zopf und Schwert'/Gutzkow, 'Emilia Galotti'/Lessing, 'Die Schwäbin'/Castelli, 'Ehemann und Junggeselle'/Pauline Raupach, 'Die Glocke'/Schiller. Bei einer Gesamtbilanz der Erstaufführungen während der zweiten Amtsperiode ragen dann die beiden Erfolgsautoren Birch-Pfeiffer (neun Novitäten) und Benedix (sieben Novitäten) hervor, von den in der ersten Amtsperiode Grubens viel angesetzten Dramatikern (Hell, Kotzebue, Raupach) findet sich nur noch ein neues Stück von Raupach und eines von Kotzebue auf dem Spielplan der sieben Jahre der zweiten Amtsperiode. Die erste Opernnovität unter dem neuen Herzog kommt erst am 2.2.1845 - ein Jahr nach dem Regierungsantritt! - auf die Bühne: Es ist 'Adele de Foix'/Reißiger. Im Jahr 1845 folgen noch drei neue Opern: 'Dido'/Lampert, 'Der Templer und die Jüdin'/Marschner und das Erfolgsstück der folgenden Jahre 'Alessandro Stradella'/Flotow. Somit finden sich auch im Opernbereich neue Autoren, von denen - mit Ausnahme Lamperts, dem Kapellmeister des Hoftheaters - noch nie eine Oper am Hoftheater gespielt

worden war. Hingegen wurden vorerst keine weiteren Opern der Erfolgskomponisten der Jahre 1841-44, Lortzing und Donizetti, angesetzt. Selbst die noch unter Ernst I. erworbene Oper 'Der Wildschütz', mit deren Einstudierung bereits begonnen worden war, wurde beiseitegelegt, und die Erstaufführung erfolgte mit zwei Jahren Verspätung am 10.5.1846. Nur noch ein einziges neues Werk Donizettis - 'Lucia Lammermoor' am 19.3.1848 - kam zur Aufführung. Somit läßt sich noch deutlicher als bei den erfolgreichen Werken - deren Wiederholungen stärker vom Publikumsinteresse als von der Theaterleitung abhängig sind - bei den neuangesetzten Stücken eine geänderte Spielplanpolitik beobachten, die nicht von der Intendantenpersönlichkeit abhängig sein kann, sondern auf den Entscheidungen des neuen Herzogs beruht.

3. Autoren

Die meistgespielten Autoren

Gruben 1 Autor	Aufführungen	Gruben 2 Autor	Aufführungen
1. Donizetti	25	1. Benedix	61
2. Lortzing	24	2. Birch-Pfeiffer	54
3. Blum	18	3. Bellini	45
Raupach	18	4. Feldmann	41
5. Feldmann	17	5. Gutzkow	38
6. Kotzebue	16	Meyerbeer	38
Meyerbeer	16	7. Donizetti	36
8. Birch-Pfeiffer	14	8. Blum	33
9. Bellini	13	9. Börnstein	32

Viele Autoren finden sich zwar in beiden Listen wieder, allerdings sind die Akzentverschiebungen, die der Spielplan innerhalb weniger Jahre erfahren hat, unübersehbar. Die beiden führenden Komponisten unter Ernst I., Donizetti und Lortzing, sind stark abgerutscht, während sich die beiden Komponisten Meyerbeer und Bellini durchsetzen konnten, obwohl in den sieben Jahren der zweiten Amtsperiode Grubens kein neues Werk Bellinis und erst am 5.12.1850 mit 'Der Prophet' ein neues - das dritte - Werk Meyerbeers gegeben wurde. Dies ist um so bemerkenswerter, da bei der jahrzehntelangen Vorherrschaft Aubers und der Ablösung durch Lortzing und Donizetti im Jahr 1841 immer zeitgenössische Komponisten mit neuen Werken führend waren, während in den Jahren 1844-51 mit Bellini (1801-1835) erstmals ein bereits verstorbener Komponist, dessen Werke schon seit Jahren am Hoftheater gespielt wurden, die meisten Aufführungen vorweisen kann. Der einzige neue Komponist, der sich weit nach vorn schieben kann, ist Flotow mit 30 Aufführungen.

Bei den Dramatikern zeichnet sich mit dem Regierungswechsel 1844 auch ein Generationswechsel ab. Die bereits seit Jahren und Jahrzehnten dominie-

renden Autoren Blum, Raupach und Kotzebue verschwinden nun fast völlig vom Spielplan, während die neuen jungen (nach 1800 geborenen) Autoren Benedix, Birch-Pfeiffer, Feldmann, Gutzkow und Börnstein schnell hohe Aufführungszahlen erzielen können. Die beiden erstgenannten übernehmen sogar mit deutlichem Abstand die Spitze bei den meistgespielten Autoren: Erstmals können damit Dramatiker mehr Aufführungen erzielen als der meistgespielte Komponist. Überhaupt finden sich stärkere Umwälzungen im Schauspielbereich, wo sich - wie bereits angedeutet - einerseits die neuesten Dramatiker durchsetzen konnten und andererseits auch die Klassiker vermehrt gespielt wurden. Die Werke Lessings, die während der ersten Amtsperiode Grubens überhaupt nicht auf dem Spielplan standen, kamen nun zumindest auf sechs Aufführungen, und die Werke Schillers konnten einen Sprung von zwei auf 28 Aufführungen machen.

Die Namensnennungen der nunmehr bevorzugten Dramatiker lassen das folgende Ergebnis vorausahnen: Die Zahl der Dramen und Aufführungen nach dem Französischen ging stark zurück. Waren während der ersten Amtsperiode Grubens noch 30,85 % der Dramenaufführungen nach dem Französischen, so waren es während der zweiten Amtsperiode nur noch 20,03 %. Die Zeit der beliebten Übersetzungen und Bearbeitungen französischer Autoren näherte sich langsam ihrem Ende, die führenden Dramatiker der Mitte des 19. Jahrhunderts gingen vermehrt dazu über, eigene Stoffe (Benedix, Gutzkow, Feldmann) oder - wie z. B. Birch-Pfeiffer - Romanstoffe als Dramen zu verarbeiten.

Bei den Opern bewirkte ein ähnlicher Umschichtungsprozeß eine Abnahme der Aufführungszahlen französischer Opern zugunsten deutscher Opern.

Opernaufführungen nach Nationalität des Komponisten[4]

	Gruben 1	Gruben 2
Deutsche Komponisten	30,77 %	44,28 %
Französische Komponisten	33,08 %	24,70 %
Italienische Komponisten	36,15 %	29,52 %
Englische Komponisten	0,00 %	1,51 %

Zwar fanden sich in der Liste der meistgespielten Autoren keine deutschen Komponisten an vorderer Stelle, doch konnten die deutschen Komponisten erstmals insgesamt höhere Aufführungszahlen erzielen als die französischen. Am häufigsten gespielt wurden Werke von Weber, Flotow, Lortzing, Herzog Ernst II. und Mozart. Besonders in den ersten Jahren unter Ernst II. scheint ein Nachholbedarf an deutschen Opern vorhanden gewesen zu sein, denn in

[4] In der Tabelle wurde die Nationalitätenzuordnung nach Nationaliät des Komponisten gewählt. Bei einer Auswertung nach der Originalsprache der Oper ergibt sich ein geringeres Übergewicht deutscher Opern unter Gruben 2, allerdings entfällt dabei ebenfalls erstmals ein größerer Anteil (35,84 %) auf deutschsprachige Opern als auf - im Original - französischsprachige Opern (31,63 %).

den Spielzeiten 1845/46 und 1846/47 entfielen sogar weit über 50 % der Opernaufführungen auf deutsche Komponisten. Bei den italienischen Komponisten sind vor allem Bellini und Donizetti zu nennen, allerdings wurde auch schon am 21.11.1847 mit 'Ernani' eine erste Oper Verdis gespielt, die in dem behandelten Zeitraum bis 4.4.1851 immerhin sieben Aufführungen erzielte.

4. Gattungen

Wie sich schon bei der Analyse der Vorstellungsabende zeigte, haben die Musiktheatervorstellungen unter dem Herzog und Opernkomponisten Ernst II. nicht zugenommen. Ein Rückgang wurde bei den nichtabendfüllenden Stücken (meist Lustspiele) festgestellt, und nach der Auflistung der beliebtesten Dramatiker verwundert es kaum, daß in Folge dieser Veränderungen vor allem die Lustspielaufführungen zurückgingen.

Aufführungen nach Gattungen

	Gruben 1	Gruben 2
Schauspiel	15,90 %	19,89 %
Lustspiel	50,00 %	45,83 %
Trauerspiel	2,07 %	4,59 %
Oper	29,95 %	29,88 %
Ballett	2,07 %	0,00 %

Während also der Anteil der Opernaufführungen fast konstant blieb, wurden eigenständige Ballettaufführungen abgeschafft; im Sprechtheater nahmen die Lustspielaufführungen ab, während die Schau- und Trauerspielaufführungen einen Zuwachs verzeichnen konnten. Bei den ernsten Gattungen zeichnet sich - ähnlich wie bei den deutschen Opern - ein gewisser Nachholfbedarf besonders in den ersten Spielzeiten unter Ernst II. ab: 1844/45 entfallen sogar 9,16 % und 1845/46 6,96 % der Aufführungen auf das Trauerspiel. Allerdings kann man diese herausragenden Zahlen auch anders interpretieren: Zwar wurden von der Leitung des Theaters vermehrt ernste Stücke angesetzt, diese fanden aber nicht den gewünschten Zuspruch, so daß in den folgenden Spielzeiten doch wieder eine größere Zahl von Lustspielaufführungen gegeben wurde, um dem Publikums- und dem Kasseninteresse entgegenzukommen. Diese These wird durch die Beobachtung unterstützt, daß die ernsten Dramen bei den angesetzten Novitäten stärker als bei den erzielten Aufführungszahlen überwiegen. Somit ist hier ein deutlicher Wille zur Spielplanumgestaltung zu bemerken, der jedoch nicht die gewünschte Akzeptanz beim Publikum fand.

Erstaufführungen nach Gattungen

	Gruben 1	Gruben 2
Schauspiel	15,79%	28,23%
Lustspiel	66,32%	49,19%
Trauerspiel	4,21%	7,26%
Oper	12,63%	15,32%
Ballett	1,05%	0,00%

Bei den Erstaufführungen unter Herzog Ernst II. konnten die Schauspiele ihren Anteil fast verdoppeln. Besonders sind hier acht neue Schauspiele Birch-Pfeiffers zu nennen, die innerhalb der sieben Jahre auf die Bühne des Hoftheaters kamen. Mit Birch-Pfeiffer konnte sich auch erstmals ein Dramatiker, der hauptsächlich Schauspiele schrieb, mit an die Spitze der meistgespielten Autoren setzen, während das erfolgreiche Dreiergespann unter Ernst I. (Blum, Raupach, Töpfer) primär mit Lustspielen auf dem Spielplan vertreten war. Weitere Dramatiker, von denen Novitäten aus dem Schau- oder Trauerspielbereich gespielt wurden, sind Freytag, Friedrich, Gutzkow, Laube und Mosenthal.

5. GÄSTE

Das Gastspielwesen unterlag keinen prinzipiellen Änderungen bei Regierungsantritt Ernsts II. In der folgenden Auflistung werden die Kerndaten zum Gastspielwesen während der beiden Amtsperioden Grubens einander gegenübergestellt.

Gruben 1 (434 Aufführungen)	Gruben 2 (1.111 Aufführungen)
28 Gäste (14 D/14 H), 63 Auftritte	52 Gäste (29 D/23 H), 107 Auftritte
14 Gäste (50%) hatten nur 1 Auftritt	21 Gäste (40,38%) hatten nur 1 Auftritt
11 Gäste (39,29%) ohne Angabe eines Theaters	19 Gäste (36,54%) ohne Angabe eines Theaters
8 Gäste (28,57%) wurden engagiert	15 Gäste (28,85%) wurden engagiert
16 Sänger, 12 Schauspieler	38 Sänger, 11 Schauspieler, 3 Tänzer

Beim Vergleich der beiden Amtsperioden Grubens zeigt sich, daß die Zahl der Gastspiele unter Ernst II. anteilsmäßig betrachtet leicht zurückging. Fast gleichgeblieben ist die hohe Zahl der Gäste, die nur einen einzigen Auftritt oder kein festes Engagement hatten, sowie der Anteil der Gäste, die engagiert wurden. Diese drei Faktoren lassen gleichermaßen darauf schließen, daß weiterhin das Gastspiel auf Engagement die vorherrschende Gastspielform war. Unter Ernst II. trat auch kein einziger Gast, der später engagiert wurde, mehr als zweimal auf, Entscheidungen über Engagement oder Nichtengagement wurden also schnell und definitiv getroffen. Mehrere Auftritte blieben allein den berühmten Gästen vorbehalten, von denen auf Grund ihres bekannten Namens angenommen wurde, daß sie das Gothaer Publikum mehrmals in Folge ins Theater locken konnten:

Die Gäste mit den meisten Auftritten unter Gruben 2

Frau Brue, K. Hoftheater Berlin	6 Auftritte
Wilhelmine Schröder-Devrient, K. Hoftheater Dresden	6 Auftritte
Maria Viala-Mittermayr, Herzogl. Hoftheater Meiningen	5 Auftritte
Emil Devrient, K. Hoftheater Dresden	4 Auftritte
Frl. Kern, Stadttheater Wien	4 Auftritte
Gustav Räder, K. Hoftheater Dresden	4 Auftritte

Die Darsteller mit den meisten Auftritten unter dem neuen Herzog weisen einige Besonderheiten auf. Drei von ihnen waren am Hoftheater in Dresden engagiert, das neben den Hoftheatern in Berlin und Wien eines der führenden Theater der Zeit war. Herzog Ernst II. hatte sich einige Zeit (1838-42) in Dresden aufgehalten, so daß ihm diese Darsteller persönlich bekannt waren und die Einladung zu einem Gastspiel am Hoftheater zu Coburg und Gotha wohl auf seine Initiative hin erfolgte. Die meisten der oben genannten Darsteller kamen zu einem Gastspiel nach Gotha, wobei zum einen sicherlich die bessere Erreichbarkeit z. B. von Dresden, Berlin und Meiningen aus, zum anderen aber auch finanzielle Gründe ausschlaggebend gewesen sein dürften, da in Gotha ein größeres Zuschauerpotential vorhanden und damit höhere Einnahmen möglich waren. Von den sechs erwähnten bekannten Darstellern traten alle in Gotha auf, nur die beiden Sängerinnen Schröder-Devrient und Viala-Mittermayr kamen außerdem noch nach Coburg. Bei dem ersten Gastspiel Schröder-Devrients am Hoftheater findet sich sogar die Besonderheit, daß der Hoftheaterbetrieb in Coburg im Juli 1846 (mitten in den Spielzeitferien) für vier Tage aufgenommen wurde, von denen an zwei Tagen ein Gastspiel der berühmten Sängerin stattfand.

Insgesamt gesehen waren sowohl bei den bekannten wie auch bei den unbekannten Darstellern ohne Engagement die Gastspiele von Sängern und Sängerinnen vorherrschend. 16 der 28 Gäste unter Gruben 1 waren Sänger, zwölf Schauspieler; unter dem neuen Herzog verlagerte sich das Übergewicht noch stärker zugunsten der Gesangssolisten: 38 Sängern stehen elf Schauspieler und drei Tänzer gegenüber. Durch die Reduzierung des Ballettpersonals gab es nun gelegentlich Gastauftritte von Tänzern in großen Opern, die fast immer Balletteinlagen enthielten. So kam die Tänzerin Brue (die gemeinsam mit ihrem Mann gastierte) auf mehrere Auftritte u. a. durch ihre Balletteinlage in der Oper 'Casilda', die Ernst II. komponiert hatte. Der einzige Schauspieler, der ein längeres Gastspiel am Hoftheater hatte, war Emil Devrient, der viermal im Hoftheater auftrat und am 30.3.1847 eine dramatische Lesung von 'Uriel Acosta' im Palais abhielt. Ursprünglich wollte Devrient in 'Uriel Acosta', dem neuen Stück Gutzkows, auftreten, aber das Hoftheater hatte es noch nicht einstudiert. Die erste Aufführung dieses Trauerspiels, das offenbar durch die Lesung Devrients Anklang gefunden hatte, erfolgte dann am 11.11.1847, und mit 'Uriel Acosta' etablierte sich ein

weiteres Werk des seit Regierungsantritt Ernsts II. beliebten Autors Karl Gutzkow im Spielplan.

Nachdem die beiden Amtsperioden Grubens (als Gesamtzeiträume) verglichen und einige Änderungen festgestellt worden sind, die mit dem Regierungsantritt Ernsts II. eintraten, sollen im folgenden unterschiedliche Entwicklungslinien auch innerhalb der ersten sieben Regierungsjahre Ernsts II. herausgearbeitet werden. Wie schon im vorhergehenden Kapitel geschildert wurde, beschloß der neue Herzog eine umfassende Personalreform im Jahr 1844. Den dabei ausgesprochenen Kündigungen mußte natürlich eine entsprechende Zahl von Neuengagements gegenüberstehen, die größtenteils über Gastspiele auf Engagement erfolgten. Dies schlägt sich augenfällig in den ersten Spielzeiten unter Ernst II. nieder: 1844/45 traten elf Gäste auf, von denen sechs engagiert wurden; 1845/46 traten zehn Gäste auf, von denen fünf engagiert wurden. Danach war das neue Ensemble vollständig gebildet, das von nun ab einer geringeren Fluktuation unterworfen war, und es wurden in den folgenden Spielzeiten nur jeweils zwischen null und zwei Gästen engagiert. Damit lassen sich die Gastspiele auf Engagement vor allem auf die ersten beiden Spielzeiten eingrenzen, danach folgte eine Periode mit Gastspielen der oben genannten berühmten Darsteller. Mit Ausnahme der Tänzerin Brue fanden diese Gastspielaufenthalte bekannter Solisten, die vier bis sechs Auftritte umfaßten, alle im Zeitraum von Juli 1846 bis März 1849 statt. An diese Periode mit Virtuosengastspielen schließt sich der letzte Zeitabschnitt an, in dem kaum Gastspiele - welcher Art auch immer - vorkamen. In der Spielzeit 1849/50 erfolgte - einzigartig in der Geschichte des Hoftheaters von 1827 bis 1918 - nicht ein einziges Gastspiel. In der Spielzeit 1850/51 sind zumindest wieder vier Gäste zu verzeichnen. Erst mit dem Amtsantritt des neuen Intendanten Maximilian von Wangenheim (April 1851) steigt sowohl die Zahl der Gäste insgesamt wie auch die der engagierten Gäste wieder deutlich an, so daß sich gerade in Umbruchsjahren (1844 sowie 1851) eine vermehrte Gastspielaktivität messen läßt.

IV.2 Anfänge der Repertoireplanung: Regulativ über die Aufstellung, Bekanntmachung und Einhaltung des Repertoires

Im vorhergehenden Kapitel wurden die teilweise einschneidenden Veränderungen bei der Amtsübernahme durch Herzog Ernst II. auf quantitativer Basis aufgezeigt. Im folgenden sollen nun ergänzend die direkten Anordnungen des Herzogs bezüglich des Spielplan anhand der überlieferten Theaterakten vorgestellt werden. Selbstverständlich hatte zur damaligen Zeit jeder Landesfürst die oberste Entscheidungsgewalt über sein Hoftheater, jedoch haben sich die Fürsten unterschiedlich intensiv um das jeweilige Hoftheater gekümmert. Im Fall von Herzog Ernst II. kann u. a. auf Grund der Aktenlage sein starker direkter Einfluß auf das Theater und den Spielplan konstatiert werden: So wollte er beispielsweise eine langfristige Repertoireplanung durchsetzen, die in diesem Kapitel skizziert werden soll.

Unter dem damals üblichen Begriff „Repertoire" werden zwei Formen gefaßt: Die Planung des täglichen Spielplans für die nächsten Vorstellungen oder das nächste Abonnement („Special-Repertoire"[1] genannt) und die Planung der Stücke, die innerhalb einer Spielperiode gegeben werden sollen („General-Repertoire" genannt); beide Formen werden Gegenstand der Betrachtung sein. Dabei kann hier erstmals die Diskrepanz zwischen dem geplanten und dem verwirklichten Spielplan deutlich gemacht werden, während sich die sonstigen Analysen dieser Arbeit immer nur auf den tatsächlich durchgeführten Spielplan beziehen können, der auf Grund der vielfältigen unabwägbaren Einflüsse auf den Theateralltag manchmal wenig mit dem intendierten Spielplan der Theaterleitung gemein hat. Bei dem Studium der Theaterakten über das Repertoire des Hoftheaters habe ich den Zeitraum 1841-51 ausgewählt, um somit die Ergebnisse mit der quantitativen Auswertung der Intendanz Grubens (1841-51) in Beziehung setzen zu können. Die ersten Jahre unter dem neuen Herzog Ernst II. (1844-46) und die in dieser Zeit einsetzenden Veränderungen sollen auch bei der Interpretation der Akten den Schwerpunkt bilden.

HERZOG ERNST I.

Die ersten überlieferten Repertoireaufstellungen sind handschriftliche Listen des Intendanten Hanstein aus dem Jahr 1841.[2] Unter dem Datum des

[1] Diese Bezeichnungen entstammen dem „Regulativ über die Aufstellung, Bekanntmachung und Einhaltung des Repertoires" vom 31.10.1845, das auf den folgenden Seiten erläutert wird.

[2] Diese Handschriften sind in dem entsprechenden Theaterzettelbuch 1840/41 in der Landes-

14.1.1841 findet sich eine Auflistung der sechs Vorstellungsabende vom 18.1.-25.1.1841 mit den zu gebenden Stücken. Die ersten vier Abende wurden wie geplant verwirklicht, an den beiden letzten Abenden gab es Vorstellungsänderungen. Eine weitere Handschrift vom 1.3.1841 listet sieben Spieltage mit Stücken (3.3.-12.3.1841) auf, von denen nur die ersten beiden unverändert beibehalten wurden. Es ist aufschlußreich, daß Dramen immer durch andere Dramen und Opern nur durch andere Opern ersetzt wurden; die geplante Abfolge der Sprech- und Musiktheaterabende blieb somit immer gewahrt. Die am weitesten vorausreichende Ankündigung findet sich am 25.3.1841, in der nicht nur die noch verbleibenden Vorstellungen in Gotha vom 28.3.-4.4.1841 aufgelistet wurden, sondern auch bereits 'Die Hugenotten' als Eröffnungsvorstellung in Coburg für den 11.4.1841 geplant wurde. Allerdings kam es auch hier wieder zu Abänderungen, wobei aber mit der Aufführung von 'Robert der Teufel' am 11.4.1841 nicht nur die Gattung, sondern auch der geplante Komponist - Meyerbeer - beibehalten wurde. Insgesamt gesehen läßt sich aus diesen drei handschriftlichen Zeugnissen des Intendanten Hanstein ableiten, daß Vorstellungsplanungen, die über eine Woche hinausgingen, im allgemeinen nicht eingehalten werden konnten. Solche Planungen hatten auch keinen Bezug zu den laufenden Abonnementzyklen, denn bei allen drei handschriftlichen Listen werden die letzten Vorstellungen eines Abonnements und die ersten Vorstellungen des nächsten Abonnements zusammen aufgeführt.[3]

Unter dem Datum vom 12.1.1843 finden sich Vorschläge des Intendanten Gruben an den Herzog über Stücke, die in nächster Zeit gespielt werden könnten. Von den fünf vorgeschlagenen Werken wurden daraufhin drei noch in der Winterspielperiode in Gotha gespielt, eines im Frühjahr 1843 in Coburg. Hiermit finden sich in den Akten erstmals Hinweise über eine Entscheidung des Herzogs, welche Stücke im Repertoire gehalten werden sollten und welche nicht. In einem Schreiben vom 10.5.1843 legt Gruben dem Herzog „die noch rückständigen Vorstellungen des ersten Abonnements zur höchsten Entschließung und Bestimmung“[4] vor. Es handelt sich also dabei - im Gegensatz zu den erwähnten Stückvorschlägen - um die konkrete Planung von sieben Vorstellungsabenden (16.5.-28.5.1843) und damit den Beschluß des ersten Abonnementzyklus[5]. Allerdings wird nur der erste Abend genauso wie geplant verwirklicht, bei den weiteren Abenden werden

bibliothek Coburg vorhanden.

3 Die Liste vom 18.-25.1.1841 umfaßt z. B. die 10. und 11. Vorstellung des I. Abonnements, die Benefizvorstellung zugunsten von Julius Schäffer, die 12. Vorstellung des I. Abonnements und die 1. und 2. Vorstellung des II. Abonnements. Daraus wird deutlich, daß die Planungen im Jahr 1841 im Gegensatz zu den späteren Jahren keine Abonnementplanungen waren.

4 Staatsarchiv Coburg: Theater 343.

5 An diesem Beispiel wird auch deutlich, daß es noch nicht üblich war, einen gesamten Abonnementzyklus von zwölf Vorstellungen im voraus zu planen.

nicht nur die Stücke geändert, sondern sogar die geplanten Spieltage können nicht eingehalten werden. Ob sich diese gravierenden Abänderungen aus einer Anweisung des Herzogs ergaben oder deshalb vorgenommen wurden, weil Dem. Herrmann als Gast mit den drei geplanten Spieltagen und Stücken nicht einverstanden war, läßt sich heute nicht mehr entscheiden. Doch ist dieser Fall ein weiteres Beispiel für die Vergeblichkeit, den Spielplan zumindest für ein bis zwei Wochen im voraus zu planen. Es sind aber nur wenige Theaterakten aus der Regierungszeit Herzog Ernsts I. vorhanden, so daß sich kaum Belege für persönliche Entscheidungen des Regenten finden lassen. Um so aufschlußreicher ist daher die Existenz einer „Resolutio Serenissimi"[6] vom 11.1.1844, in der sich der Herzog sogar um eine Besetzungsfrage kümmert: Ernst I. weist an, daß die Partie der Marie in Donizettis 'Marie oder Die Tochter des Regiments' von der Sängerin Halbreiter übernommen werden soll.

Diese wenigen Beispielen aus der Regierungszeit Ernsts I. sollen als Folie dienen, um die im folgenden erläuterten Schwierigkeiten, die Ernst II. bei der Durchsetzung langfristiger Repertoireplanungen (sowohl bei Abonnementzyklen als auch bei dem Repertoire für eine gesamte Spielperiode) hatte, besser einschätzen zu können. Darüber hinaus soll auch die Neuartigkeit und zukunftsweisende Modernität dieser Planungen für die damalige Zeit deutlich werden.

HERZOG ERNST II.

Am 29.1.1844 starb Herzog Ernst I. Das Hoftheater blieb wegen Landestrauer vorerst geschlossen. Zwei „Resolutiones Serenissimi"[7] des neuen Herzogs, die schon innerhalb der Trauerzeit erlassen wurden, sind erhalten. Bereits am 8.2.1844 forderte Herzog Ernst II. die Intendanz auf, das Repertoire für den Zeitraum vom 19.2. bis 3.4.1844 vorzulegen. Schon hieraus wird ersichtlich, daß Ernst II. sich von Anfang an intensiv mit dem Hoftheater befaßte, beispielsweise die Aufführung anderer Stücke als die noch von seinem Vater geplanten und eine längerfristige Repertoireplanung wünschte. Die „Resolutio" vom 12.2.1844 enthält zwei Anweisungen: Zum einen befahl Ernst II., 'Die Jüdin' am 25.2. durch 'Joseph und seine Brüder'[8] zu ersetzen; zum anderen sollte 'Der Wildschütz' zur Aufführung in Coburg reserviert werden und vorerst nicht weiter einstudiert werden.[9]

6 Staatsarchiv Coburg: Theater 343.

7 Ebd.

8 Es wurde 'Joseph und seine Brüder in Egypten'/Méhul gegeben, allerdings nicht am 25.2., sondern zur Wiedereröffnung des Theaters am 22.2.1844.

9 In dieser Anweisung finden sich bereits zwei Tendenzen, die später noch ausführlicher betrachtet werden sollen: Die Bevorzugung Coburgs als Erstaufführungsort (vor allem von Opern) und die Ablehnung der Opern Lortzings durch Ernst II.

Ernst II. war auch im Sommer 1844 sehr frühzeitig mit Planungen für die kommende Spielzeit beschäftigt. In einer „Resolutio" vom 6.7.1844 ergeht die Aufforderung, zukünftig das Repertoire und die Theaterzettel an die Gasthäuser nach Lichtenfels, Staffelstein, Heldburg, Rodach, Eisfeld, Schalkau, Bamberg, Hildburghausen, Tambach, Neustadt und Sonnenberg[10] zu versenden und das Repertoire wochenweise im Regierungsblatt zu publizieren. Dies ist eine erste kleine Werbekampagne für das Hoftheater und außerdem eine Ausweitung des Einzugsbereichs des Hoftheaters auf das Publikum in entfernteren Städten. Die „Resolutio" enthält auch bereits eine Auflistung des Repertoires für September. In einer weiteren „Resolutio"[11] (vom 20.7.1844) ordnete Ernst II. den Ankauf der Oper 'Rienzi'/Wagner zu 25 Louisd'or an, der Ankauf von 'Templer und Jüdin'/Marschner sollte hingegen vorerst unterbleiben. In dieser Anordnung zeigt sich die Vorliebe des Herzogs für die Musik Wagners, dessen frühe Opern er bereits in Dresden kennengelernt hatte. Daß trotz alledem die Erstaufführung von 'Rienzi' erst am 9.12.1860 in Coburg erfolgen konnte, lag mit Sicherheit nicht am Herzog, der z. B. auch am 26.3.1849 der Intendanz ausdrücklich genehmigte, 'Rienzi' zur Aufführung vorzubereiten.

Der neue Herzog kümmerte sich persönlich um das Theater und versuchte, konkrete Vorlieben und Vorstellungen durchzusetzen. Dies heißt aber nicht, daß er sich ständig in die vorgeschlagene Spielplangestaltung des Intendanten einmischte. So wird z. B. am 5.10.1844 das vorgelegte Repertoire für die Monate Oktober und November ohne Abänderungen genehmigt. Im März 1845 findet sich dagegen die Ablehnung der Oper 'Jessonda'/Spohr, die aus dem IV. Abonnement gestrichen werden sollte. Diese Oper hatte offensichtlich nicht die Zustimmung des Herzogs gefunden und wurde daraufhin niemals wieder am Hoftheater gespielt. Auffälliger und signifikanter als diese einzelnen Abänderungen oder Genehmigungen des Repertoires durch den Herzog sind darüber hinaus seine Bestrebungen, das Repertoire frühzeitig und definitiv festzulegen, um einen geregelten und planmäßigen Theaterablauf zu garantieren. Die geplanten Vorstellungen, die dem Herzog vom Intendanten zur Genehmigung vorgelegt werden, umfassen nun immer im voraus einen kompletten Abonnementzyklus von zwölf Vorstellungen. Des weiteren soll das Repertoire für die kommende Spielperiode frühzeitig vorgelegt werden (vgl. das erwähnte - zeitlich früh liegende - Beispiel vom 6.7.1844). Um diese Bestrebungen der langfristigen Repertoireplanung auch durch verbindliche Vorschriften bzw. Anweisungen durchzusetzen, gab der Herzog am 31.10.1845 ein 14 Paragraphen umfassendes „Regulativ"[12] her-

[10] Staatsarchiv Coburg: Theater 343.
[11] Ebd.
[12] Staatsarchiv Coburg: Theater 357.

aus. Die wichtigsten Paragraphen dieses Regulativs seien im folgenden auszugsweise zitiert:

Regulativ über die Aufstellung, Bekanntmachung und Einhaltung des Repertoires bei dem Herzogl. Hoftheater

§.1.
Das Repertoire theilt sich ab
a, in das General-Repertoire
b, in das Special-Repertoire [...]

§.5.
Diese Einsendung muß spätestens erfolgen
a, hinsichtlich der Herbst-Repertoires bis ult. Aug.
b, hinsichtlich der Winter-Repertoires bis ult. Novbr.
c, hinsichtlich der Frühling-Repertoires bis ult. Febr.
d, hinsichtlich jedes Special-Repertoires bis zur 6ten Vorstellung des laufenden Abonnements. [...]

§.8.
Gleichergestalt ist bei Aufstellung der Special-Repertoire auf eine möglichste Vertheilung der neuen Stücke, auf gehörige Abwechselung in der Gattung derselben, und auf Vermeidung allzuhäufiger Wiederholungen Bedacht zu nehmen.

§.9.
[...]
4, die Publication des Repertoires von Woche zu Woche im Regierungsblatte;
5, die Ausarbeitung und Correctur der stets am Tage vor der Vorstellung auszugebenden Zettel;[13]

Als erstes sei auf §9 eingegangen, der sich mit der Veröffentlichung und Bekanntmachung des Spielplans beschäftigt und somit auch die schriftliche Werbung für das Theater umfaßt. Der Abdruck des jeweiligen Wochenspielplans in dem Regierungsblatt bedeutete für die Theaterleitung die definitive Festlegung des Spielplans mindestens eine Woche im voraus, denn kurzfristige Spielplanänderungen verärgerten sicherlich die Zuschauer aus dem Umland, die davon keine Mitteilung erhalten konnten. Bei kurzfristigen Vorstellungsänderungen ist als letzter Termin, um das Publikum über die Änderung zu informieren, der Tag vor der betreffenden Vorstellung anzusehen. Danach war der Theaterzettel mit den angegebenen Stücken und Besetzungen gedruckt, der nicht nur - wie oben erwähnt - an umliegende Gasthäuser verteilt wurde, sondern vor allem auch den Abonnenten gegen eine geringe Gebühr ins Haus gebracht wurde. Die Reglementierung der genauen Vorlaufzeiten für die Repertoireplanung findet sich nicht nur bei den kurzfristigen Ankündigungen (Theaterzettel, Regierungsblatt), sondern gleichermaßen bei der Aufstellung des gesamten Repertoires für die kommende Saison.

[13] Ebd.

DAS „GENERAL-REPERTOIRE“[14]

Die Spielzeit und somit auch das Generalrepertoire wurden in drei Spielperioden unterteilt (vgl. §5): Im Herbst wurde in Coburg gespielt, das betreffende Stückrepertoire hierfür mußte bis Ende August dem Herzog vorgelegt werden; der „Abgabetermin“ für die Winterspielperiode in Gotha war Ende November und für die Frühjahrsspielperiode in Coburg Ende Februar. Somit mußten in allen drei Fällen gut einen Monat vor Spielbeginn die Stücke der kommenden Spielperiode von der Intendanz genannt und dem Herzog zur Genehmigung bzw. Abänderung vorgelegt werden. Für diese Repertoirelisten gab es ab 1845 (dem Jahr, in dem das zitierte Regulativ in Kraft trat) gedruckte Formblätter, auf denen sich folgende Spalten befanden: Lauf.No., Gattung, Zum Erstenmale, Neu einstudirt, Wiederholung. In diese Blätter wurden untereinander die verschiedenen Stücke (geordnet nach Gattungen) in die jeweilige Spalte eingeordnet, je nach dem, ob es sich um ein für den betreffenden Ort neues Stück, eine Neueinstudierung oder eine Wiederholung handelte. Durch diese Anordnung auf den Formblättern des General-Repertoires wird auch deutlich, welche Kriterien bei der Repertoireplanung einer Spielperiode maßgeblich waren: nämlich eine ausgewogene Mischung der verschiedenen Gattungen und der neuen und alten Stücke.

Die nunmehr durch ein Regulativ verordnete langfristige Planung des Repertoires der einzelnen Spielperioden hat aber auch theaterpraktische Hintergründe. Eine solche Begründung findet sich in einer Anweisung des Herzogs vom 12.12.1848 in bezug auf das Winterrepertoire für Gotha. Dem Intendanten wird mitgeteilt, daß der Herzog „die Opern 'Tell' und 'Euryanthe' nicht auf's Repertoire gebracht wissen wollen, daher auch der Transport der Partituren und sonstigen zu diesen Opern erforderlichen Gegenstände hierher zu vermeiden ist.“[15] Wenn man bedenkt, daß in diesen Jahren immer sämtliche Dekorationen, Kostüme etc. mit Pferdekutschen nach Gotha geschafft werden mußten, so ist die angestrebte Festlegung und Beschränkung des Repertoires und damit auch des Transportaufwandes nur allzu verständlich.

Am Beispiel des Herbstrepertoires für Coburg 1846 soll im folgenden demonstriert werden, inwieweit die Planungen des General-Repertoires sinnvoll entworfen und später auch ausgeführt werden konnten. Am 12.8.1846 kam die Mitteilung, „daß S^e^ Hoheit dem mittelst Bericht vom 25. Mai d. J. vorgelegten diesjährigen Herbstrepertoire für das hiesige Hoftheater Höchst Ihre Genehmigung ertheilt haben“.[16] Das Herbstrepertoire, das laut Regulativ bis Ende August hätte vorliegen sollen, war also sogar schon

[14] Terminus des „Regulativs“ vom 31.10.1845, den ich im folgenden verwenden werde. Mit „General-Repertoire“ ist das Stückrepertoire einer Spielperiode gemeint.
[15] Staatsarchiv Coburg: Theater 346.
[16] Staatsarchiv Coburg: Theater 344.

Ende Mai entworfen worden. Allerdings war die Spielzeit 1845/46 schon mit dem 24. Mai zu Ende gegangen, so daß die Erfahrungen mit der Akzeptanz der verschiedenen Stücke beim Publikum schon zu diesem frühen Zeitpunkt vollständig in die Planung der kommenden Spielzeit eingebracht werden konnten. Wie weiterhin aus der zitierten Mitteilung hervorgeht, hatte der Herzog keinen einzigen Einwand gegen das vorgelegte Herbstrepertoire 1846. Da es aus Platzgründen hier nicht möglich ist, das komplette Herbstrepertoire mit allen Stücken aufzulisten, sind in der folgenden Tabelle die Stücktitel des Originals durch die jeweilige Anzahl der aufgelisteten Stücktitel pro Gattung ersetzt.[17] Die Zahlen in Klammern wurden von mir hinzugefügt und geben an, wieviele der aufgelisteten Werke tatsächlich im Herbst 1846 in Coburg gespielt wurden; ebenfalls hinzugefügt wurden die letzte Spalte, die die Summe der Stücke der jeweiligen Zeile enthält, und die letzte Zeile der Tabelle, die die Zahl der Stücke der jeweiligen Spalte aufaddiert.

Herbst-Repertoire[18] für Coburg 1846

Gattung	Zum Erstenmale	Neu einstudirt	Wiederholung	Insgesamt
I. Opern				
Recitativoper	4 (3)	4 (1)	6 (3)	14 (7)
Conversationsoper	1 (0)	6 (0)	6 (2)	13 (2)
Vaudeville	1 (1)	2 (0)	1 (0)	4 (1)
II. Trauerspiele	2 (0)	7 (0)	11 (1)	20 (1)
III. Schauspiele	6 (3)	4 (1)	12 (5)	22 (9)
IV. Lustspiele	9 (4)	15 (0)	7 (0)	31 (4)
V. Possen	0 (0)	4 (0)	2 (1)	6 (1)
	23 (11)	42 (2)	45 (12)	110 (25)

Die Aufstellung zeigt, daß das vorgelegte Herbstrepertoire 110 Stücke umfaßte, von denen aber nur 25 (=22,73 %) tatsächlich gespielt wurden. Die hohe Zahl von 110 Stücken macht von vornherein deutlich, daß es sich nicht um eine konkrete Planung handelt, denn in der Herbstspielzeit in Coburg wurden in der Regel immer nur ca. 50 verschiedene Stücke gegeben. Wurden insgesamt gesehen 22,73 % der geplanten Werke gegeben, so sind die Abweichungen von diesem Wert bei den einzelnen Gattungen interessant. Die höchste Zuverlässigkeit der Planung wird bei den Opern erreicht: Neun der 27 im Repertoire aufgelisteten Opern wurden gespielt, dabei ist auch die in der Repertoireliste getroffene Unterteilung in Recitativ- und Conversationsoper aufschlußreich. Bei den Recitativopern (darunter romantische oder große Opern) wurde das geplante Repertoire mit sieben von 14 Werken am besten eingehalten. Bei dieser Gattung sind selbstverständlich

[17] Diese Umwandlung des Herbstrepertoires in eine Zahlentabelle sei an folgendem Beispiel demonstriert: Im Original stehen in der Zeile „Recitativoper"/Spalte „Zum Erstenmale" die vier Titel 'Zayre', 'Oberon', 'Die Vestalin', 'Die 3 Mousquetiere', die in meiner Tabelle durch die Zahl 4 substituiert werden.

[18] Vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater 344.

die langen Vorbereitungs- und Probenzeiten zu berücksichtigen, so daß hier wenig Flexibilität möglich war.[19] Daß die geplanten Conversationsopern nicht in demselben Maße wie die Recitativopern realisiert wurden, hat sicherlich zwei Gründe: Zum einen können diese weniger anspruchsvollen Opern kurzfristiger in den Spielplan aufgenommen werden, zum anderen wurden auch insgesamt wesentlich weniger dieser Opern gegeben, da ihre Beliebtheit seit Jahren langsam zurückging und Herzog Ernst II. kein Freund der komischen Oper war. Die Auflistung von 20 Trauerspielen für das Herbstrepertoire kann angesichts der allgemein geringen Zahl von Trauerspielaufführungen am Hoftheater in keiner Weise ernst gemeint gewesen sein. Im Herbst 1846 wurde in Coburg nur ein einziges Trauerspiel ('Hamlet') ein einziges Mal gespielt. Im Gegensatz dazu erklärt sich der geringe Anteil der tatsächlich gespielten Lustspiele (vier von 31 geplanten Stücken) aus der Tatsache, daß eine Fülle anderer Lustspiele, die nicht auf dem Repertoire erscheinen, gegeben wurden. Im Lustspielbereich war eine zuverlässige Repertoireplanung also überhaupt nicht möglich. Hier reagierte man zum einen schnell auf das Erscheinen neuer Stücke, und zum anderen wurden auch kurzfristig ältere Stücke wiederholt. Beides war leicht möglich, da im Lustspiel auf Grund der kurzen Probenzeiten das Repertoire flexibel gehandhabt werden konnte und vor allem bei den kleinen, oft einaktigen Lustspielen Umdisponierungen kaum Probleme bereiteten.

Betrachtet man nun die Tabelle nach der Spaltengliederung (Stücke, die zum ersten Mal gegeben, neu einstudiert oder wiederholt werden), so zeigen sich weitere Unterschiede in der Planung. Der höchste Anteil wirklich realisierter Werke findet sich in der Spalte der Stücke, die zum ersten Mal gegeben werden sollten (elf von 23 Stücken). Es ist verständlich, daß bei Erstaufführungen vom Kauf der neuen Stücke bis hin zur kompletten Einstudierung ein längerfristiger Planungsprozeß nötig war. Das betrachtete Herbstrepertoire wurde ja bereits Ende Mai 1846 erstellt, so daß es sich hier um einen Planungsvorlauf von fast einem halben Jahr handelt. Bei diesen Erstaufführungen kann man wiederum die einzelnen Gattungen getrennt betrachten. Dabei stellt sich heraus, daß im Herbst 1846 keine andere neue Oper gegeben wurde als drei der vier geplanten Recitativopern. Ein neues Schauspiel wurde gespielt, das nicht im Repertoire aufgelistet war: Der Einakter 'Der Hahnenschlag', der aber erst am Ende der Herbstspielzeit aufge-

[19] Am 27.9.1847 forderte der Herzog von der Intendanz nicht nur ein Verzeichnis aller Opern für die Wintersaison 1848 in Gotha und die Frühjahrssaison in Coburg an, sondern erwartete außerdem Vorschläge zur Besetzung der Hauptrollen in denselben. In einem Schreiben vom 21.10.1847 erhielt der Herzog eine Liste von 32 Opern mit Nennung der Besetzung, die er eigenhändig in wenigen Punkten abänderte (vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater 345). An diesem Fall zeigen sich nochmals die langen Planungsphasen im Opernbereich sowie das Bestreben des Herzogs, die Planungen möglichst frühzeitig vorliegen zu haben und auch weiter konkretisieren und abändern zu können.

führt wurde. Hingegen zeigt sich im Lustspielbereich die bereits oben angedeutete Flexibilität: Sechs neue Stücke wurden im Herbst 1846 gespielt, die im Mai 1846 noch nicht geplant waren. Bei den im Repertoire aufgelisteten Neueinstudierungen und Wiederholungen wurden die Planungen kaum eingehalten; die Erklärung ist offensichtlich: Wiederholungen und Neueinstudierungen konnten, da hierfür kaum Proben notwendig waren, innerhalb weniger Tage angesetzt werden, so daß sich die Spielplangestaltung hier weniger nach einer theoretischen Planung mit einem halben Jahr Vorlauf richtete, als vielmehr von Tageszwängen (z. B. Krankheitsfällen) und Entwicklungen im Verlauf der Saison abhängig war.

Abschließend sei noch erwähnt, daß den 25 Stücken, die aus dem Repertoire von 110 Stücken gespielt wurden, weitere 28 Stücke gegenüber stehen, die ebenfalls im Herbst 1846 in Coburg gegeben wurden und nicht geplant waren. Somit ergibt sich die erstaunliche Tatsache, daß die nicht vorgesehenen Stücke gegenüber denen aus dem offiziellen Herbstrepertoire überwiegen. Es ist zwar auf Grund der neu erlassenen Theatergesetze, verschiedener Resolutionen des Herzogs und des oben zitierten Regulativs offensichtlich, daß Herzog Ernst II. die Theaterorganisation und die Repertoireplanung in geregelte Bahnen leiten wollte, jedoch erscheint die Effektivität dieser Planungen, wenn man sie mit ihrer Realisierung kontrastiert, sehr fraglich. Der Herzog ermahnte daher die Intendanz am 24.10.1846 berechtigterweise:

> Eine feste und haltbare Repertoire-Aufstellung scheint auch in der That um so nothwendiger, als seit dem Wiederbeginn derHerbstvorstellungen schon viel und oft vom Repertoire abgegangen und dadurch ein Unmuth des Publicums und der Fremden hervorgerufen worden ist; weßhalb dringend zu wünschen ist, daß zu einer nachhaltigen Ordnung zurückgekehrt [...] werden möchte.[20]

DAS „SPECIAL-REPERTOIRE“[21]

Das Regulativ vom 31.10.1845 schrieb vor, daß „jedes Special-Repertoire bis zur 6ten Vorstellung des laufenden Abonnements“[22] vorzulegen sei. Als Special-Repertoire werden dabei die Vorstellungen eines - meist zwölf Abende umfassenden - Abonnements inklusive der eventuell innerhalb des Abonnements stattfindenden Vorstellungen bei aufgehobenen Abonnement bezeichnet. Mit dieser Regelung wurde der Abonnementzyklus zur spielplanbestimmenden Einheit, die als Ganzes geplant werden sollte.[23] Die Bestimmung des Regulativs, das Special-Repertoire bis zur sechsten Vorstellung des vorhergehenden Abonnements dem Herzog vorzulegen, bedeu-

20 Staatsarchiv Coburg: Theater 344.
21 Terminus des „Regulativs“ vom 31.10.1845.
22 Staatsarchiv Coburg: Theater 357.
23 Hierbei sei an das Beispiel der handschriftlichen Listen des Intendanten von Hanstein aus dem Jahr 1841 erinnert, die jeweils die nächsten Vorstellungen - unabhängig vom Abonnementzyklus - festlegten.

tet eine komplette Ausarbeitung eines drei bis vier Wochen dauernden Abonnementzyklus zwei Wochen vor dessen Beginn. Die Schwierigkeiten, diese Planungen durchzuführen und einzuhalten, zeigen sich vor allem in der ersten Zeit nach dem Erlaß des Regulativs. In den Akten findet sich z. B. ein Special-Repertoire für das III. Abonnement in Gotha, das vom 15.2.-8.3.1846 dauern sollte. Es wurde vom Regisseur Kawaczynski aufgestellt und am 3.2. unterschrieben, der Intendant Gruben fügte zwei Änderungen ein und unterschrieb am 4.2.1846. Das tatsächlich durchgeführte III. Abonnement ist jedoch nicht an einem einzigen Abend identisch mit den Planungen vom 3. bzw. 4. Februar 1846. Eine größere Zuverlässigkeit findet sich schließlich bei dem Special-Repertoire für das II. Abonnement in Coburg vom 12.5.-24.5.1846, das allerdings auch nur sechs Vorstellungen umfaßte. Es wurde am 29.4. dem Herzog vorgelegt und kam am 4.5.1846 ohne Abänderungen an die Intendanz zurück. Von den vier Sprechtheaterabenden wurden drei wie geplant verwirklicht, am vierten wurde eines der geplanten einaktigen Lustspiele gegeben, aber mit zwei im Repertoire nicht vorgesehenen Einaktern kombiniert. Die beiden geplanten Opern an den beiden Sonntagen des Abonnements wurden nicht gespielt, sondern durch andere Opern ersetzt. Bei der letzten geplanten Vorstellung am 24.5. ('Der Wildschütz') fand sich aber schon im Special-Repertoire folgende Anmerkung: „wenn diese Oper bei der ersten Aufführung Anklang gefunden hat".[24] Da die erste Aufführung des 'Wildschütz' am 10.5.1846 und damit lange nach Erstellung des Special-Repertoires stattfand, zeigen sich an diesem Beispiel auch die Schwächen einer langfristigen Spielplanplanung, die eben nicht schnell auf den Publikumsgeschmack reagieren kann. In diesem konkreten Fall wurde aber die Planung kurzfristig geändert und 'Zampa'/Herold gegeben.

Für die Special-Repertoires gab es wie bei den General-Repertoires Vordrucke, die folgende Spalten enthielten: Datum, Zum Erstenmale, Neu einstudirt, Wiederholung, Anmerkung. Diese Special-Repertoires konnten sich aber trotz der angedeuteten anfänglichen Probleme und der prinzipiellen Schwierigkeit, die Vorstellungen bis zu sechs Wochen im voraus festzulegen, über die Jahre hinweg durchsetzen. Im Herbst 1851 wurden die Vordrucke noch um folgende Spalten erweitert: Gattung, Akte, Dichter, Komponist, Regisseur, Inventurnummer. Hierin zeigt sich das kontinuierliche Bestreben des Herzogs, die Abonnementplanungen weiter zu konkretisieren und durch die mit den Spalten vorgegebenen Kategorien ausgewogen zu strukturieren.

Im folgenden möchte ich anhand einiger Einzelbeispiele illustrieren, wie der Herzog auf die ihm immer persönlich vorgelegten Special-Repertoires reagierte. Es finden sich sowohl etliche Special- als auch General-Reper-

[24] Staatsarchiv Coburg: Theater 344.

toires, die ohne Beanstandung genehmigt wurden. Insgesamt gesehen läßt sich sagen, daß es dem Herzog weniger darum zu tun war, seine persönlichen Wünsche einzubringen oder strenge Kritik an den vorgelegten Repertoires zu üben, als vielmehr Disziplin in der Repertoireplanung durchzusetzen. Aber gerade deshalb sind die meist kleinen Abänderungen, die Ernst II. anordnete, sehr aufschlußreich. Erstaunlich ist vor allem, daß viele der Anordnungen gar nicht oder nur teilweise durchgeführt wurden. Am 15.4.1848 wird z. B. der Intendanz mitgeteilt, „in dieser Beziehung erscheint das angekündigte Schauspiel 'Valentine', welches überdies nicht im Repertoire aufgeführt ist, unzweckmäßig".[25] Demnach hat die Intendanz ein Stück angesetzt, das nicht im Repertoire angegeben worden war, der Einwand des Herzogs blieb allerdings unbeachtet, und am 18.4.1848 wurde 'Valentine' gespielt. Zum Repertoire für das IV. Abonnement in Coburg im Oktober 1849 wird der Intendanz eröffnet, daß der Herzog „das vorgelegte Repertoire mit der Bestimmung zu genehmigen geruht haben, daß an Stelle von 'Richardts Wanderleben' das Schauspiel 'Hinko' in dasselbe aufgenommen werde."[26] 'Richard's Wanderleben' wurde trotz des Einwandes am 19.10. im IV. Abonnement gespielt, eine Vorstellung von 'Hinko' folgte dann erst im V. Abonnement am 8.11.1849. Zu diesem V. Abonnement (30.10.-25.11.) erging am 27.10.1849 eine - sonst kaum zu findende - Fülle von Anweisungen, die allerdings nicht nur das Abonnement, sondern auch das General-Repertoire betrafen. Die Anordnungen werden im folgenden auszugsweise zitiert:

> 1., an die Stelle des „Verräthers" ein anderes Lustspiel zu setzen ist, und
> 2., die Oper „Hans Sachs" zwar zum Besten des Theaterpensionsfonds gegeben werden kann, dann aber nicht noch einmal aufgeführt werden soll.
> Übrigens erwarten S[e] Hoheit mit Bestimmtheit, daß die Aufführung der schon im vorigen Jahr angeordneten Opern und Stücke insbesondere des „Kerkers von Edinburg", des „schwarzen Dominos", „Hinkos", des „Brauhauses von Dijon" und des „Glöckners von Notre-Dame" vor dem Abgange des Theaters hier stattfindet. [...] Endlich soll die Oper „die Jüdin" wieder auf das Repertoire gebracht werden.[27]

Einige der obigen Anordnungen wurden ausgeführt ('Der Verräther' wurde nie wieder am Hoftheater gespielt), andere nicht oder nur mit zeitlicher Verzögerung: 'Hinko' und 'Die Jüdin' wurden noch im Herbst 1849 in Coburg gegeben, 'Das Brauhaus von Dijon' und 'Der Glöckner von Notre-Dame' folgten dann im Winter 1850 in Gotha. 'Der schwarze Domino' wurde im Frühjahr 1850 in Coburg gespielt, 'Der Kerker von Edinburg' kam allerdings niemals zur Aufführung. Am 19.2.1850 wurde der Intendanz nochmals mitgeteilt, daß „der Herzog die beiden Opern 'der Wasserträger' und 'der Kerker

25 Staatsarchiv Coburg: Theater 346.
26 Staatsarchiv Coburg: Theater 347.
27 Staatsarchiv Coburg: Theater 347.

von Edinburg' im nächsten Abonnement als Mittwochsvorstellungen zu sehen wünschen"[28]. Beide Opern wurden dennoch nicht gespielt.

Besonders aufschlußreich sind die Anweisungen des Herzogs in bezug auf die Opern Lortzings. Einige Details sind schon erwähnt worden, z. B. daß Ernst II. die noch unter seinem Vater begonnene Einstudierung von 'Der Wildschütz' stoppte und diese Oper mit über zwei Jahren Verspätung am 10.5.1846 in Coburg erstaufgeführt wurde. Eine Wiederholung in Coburg war, wenn die Oper Anklang finden sollte, für den 24.5.1846 vorgesehen. Diese Wiederholung kam nicht zustande, ob 'Der Wildschütz' beim Publikum, beim Herzog oder beiden keinen Anklang gefunden hatte, bleibt der Spekulation überlassen. In dieser Hinsicht sind die ersten Aufführungen des 'Wildschütz' in Gotha aufschlußreich. Das II. Abonnement für Gotha 1847 sah als letzte Vorstellung am 14.2.1847 'Die Haimonskinder' vor. Die Intendanz erhielt jedoch die Anweisung, daß „die neue Oper 'Haimonskinder' erst nach der Rückkehr Sr Hoheit von der Reise nach Berlin gegeben werden soll, deßhalb also am 14. Februar eine andere Oper aufzuführen ist."[29] Am 14.2.1847 wurde dann in Abwesenheit des Herzogs 'Der Wildschütz' gespielt, obwohl diese Oper bereits elf Tage zuvor innerhalb desselben Abonnements gegeben worden war. Offenbar hatte 'Der Wildschütz' Beifall in Gotha gefunden, denn Wiederholungen eines Werkes innerhalb eines Abonnements kamen nur sehr selten und dann immer bei erfolgreichen Stükken vor.

Weiterhin ist die oben zitierte Anweisung vom 27.10.1849 in bezug auf 'Hans Sachs' interessant, auf die ich bisher noch nicht eingegangen bin. Schon die Formulierung spiegelt die Abneigung des Herzog dieser Oper gegenüber wider, seine Anweisung führte dazu, daß diese Oper doch nicht zum Besten des Pensionsfonds gegeben wurde und weisungsgemäß auch in der Folge nicht aufgeführt wurde. Die nächste Aufführung von 'Hans Sachs' erfolgte erst am 19.12.1860. Dies ist um so beachtlicher, da 'Hans Sachs' in den ersten drei Jahren unter Intendant Gruben (unter Ernst I.) nach 'Zar und Zimmermann' das zweitmeistgespielte Werk überhaupt war. Die Repertoirelisten und herzoglichen Anweisungen bestätigen die schon aus der quantitativen Analyse gewonnenen Ergebnisse, die nur die Deutung zuließen, daß der neue Herzog Ernst II. die treibende Kraft hinter dem plötzlichen Rückgang der Aufführungszahlen der Opern Lortzings war.

Einige besondere Fälle sollen noch erwähnt werden, in denen vom vorgeschlagenen Repertoire abgewichen wurde. Zum einen richteten sich offensichtlich manche Opernaufführungen nach der An- bzw. Abwesenheit des Herzogs. Wie bereits oben erwähnt, sollte z. B. die neue Oper 'Die

[28] Staatsarchiv Coburg: Theater 348.
[29] Staatsarchiv Coburg: Theater 345.

Haimonskinder' nicht in Abwesenheit des Herzoges erstaufgeführt werden. Bei der Einreichung des Special-Repertoires für das VI. Abonnement (1.-29.11.1846) in Coburg findet sich für den 8.11. folgende Planung: 'Zayre' mit der Anmerkung „falls Seine Hoheit hier sein sollten“[30], alternativ wurde dann 'Hugenotten' oder 'Robert der Teufel' vorgeschlagen. Offenbar war der Herzog am 8.11. noch nicht zurückgekehrt, denn es wurde 'Robert der Teufel' gespielt. 'Zayre', eine Opernkomposition des Herzogs, kam dann am 22.11.1846 zur Aufführung, obwohl sie für diesen Tag ursprünglich nicht vorgesehen war. Ein weiterer Grund für Abweichungen von der festen Spielplanplanung liegt bei Gastspielen berühmter Darsteller vor. So finden sich in dem Special-Repertoire für das IV. Abonnement (10.3.-31.3.1847)[31] in Gotha an drei Tagen keine Angaben darüber, welche Stücke voraussichtlich gespielt werden sollten, sondern nur der Hinweis: 1., 2., 3. Gastspiel E. Devrients.[32] Auch in den Mitteilungen des Herzogs zu dieser Abonnementplanung wurde auf die Stücke mit keiner Silbe eingegangen, statt dessen bestimmte der Herzog, daß ein Gastspielabend im Abonnement und zwei bei aufgehobenem Abonnement zu geben seien. Der Herzog erwartete des weiteren ein Gutachten der Intendanz, ob es bei dieser Gelegenheit möglich sei, die Preise der Plätze zu erhöhen. Die Eintrittspreise wurden für die drei Abende tatsächlich heraufgesetzt; Emil Devrient war damit der erste Schauspieler, anläßlich dessen Gastspiels die Preise angehoben wurden. Dieser Versuch machte sich offensichtlich bezahlt, denn an den drei folgenden Abenden (7., 9. und 11.4.1847), an denen die Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient gastierte, wurden ebenfalls höhere Eintrittspreise verlangt.

Dies waren aber Ausnahmefälle; im allgemeinen legte der Herzog großen Wert auf die verbindliche Planung des Repertoires und dessen Einhaltung. Die folgenden Beispiele sollen einerseits die Verärgerung des Herzogs bei Nichteinhaltung des Repertoires darlegen und zum anderen auch die Notwendigkeit dieser Planungen verdeutlichen. Der Regisseur Kawaczynski schrieb einen Tag vor Beginn der Spielzeit in Gotha, am 2.1.1849, an den Intendanten und erklärte die Schwierigkeiten, die geplante Vorstellung durchzuführen. Im folgenden Brief werden die in einem Theaterbetrieb immer wieder auftretenden Probleme auf Grund von Krankheit etc. beschrieben, die zu Umdispositionen und Flexibilität im Spielplan zwingen.

30 Staatsarchiv Coburg: Theater 344.

31 Staatsarchiv Coburg: Theater 345.

32 Wie aus dem Briefwechsel zwischen Emil Devrient und Intendant Gruben deutlich wird, wurden die zu spielenden Stücke im Laufe des März noch mehrfach heftig diskutiert. Erst in einem Brief vom 19.3.1853 schlug Devrient das schließlich als 3. Gastspiel gegebene 'Das Glas Wasser' an Stelle von 'Die Braut von Messina' (ein Vorschlag Grubens) vor. Devrient traf am Abend des 25.3.1847 in Gotha ein und hatte nach einer Probe am 26.3.1847 seinen ersten Auftritt am Hoftheater als Richard Wanderer. Der Briefwechsel zwischen Devrient und Gruben anläßlich dieses Gastspielaufenthaltes ist abgedruckt in: Heinrich H. Houben, Emil Devrient. Sein Leben, sein Wirken, sein Nachlass. Frankfurt a. M. 1903, S. 303-309.

„Prinz Friedrich" konnte nicht als Anfangsstück gegeben werden, weil Dem. Westphal, welche die Rolle der Dem. Mügge erhalten, krank geworden, u. noch nicht hier ist.
„Graf Waldemar", kann nicht sein, Mad. Gerlach erst diesen Abend eintrifft, u. schon in Coburg erklärte, mit ihrer Garderobe hier so schnell nicht zu Stande kommen zu können.
[...] hielt ich es daher für gerathen, zumal, da es zum Zetteldruck die höchste Zeit, diesen Abend noch, das an sich vortreffliche, und bei uns auch gutgehende, Schauspiel: „Hermann u. Dorothea" nach Göthes Gedicht, v. Töpfer, für Morgen anzusetzen.[...]
Mit der Bitte diese Meldung höchsten Orts anzubringen
Kawaczynski[33]

Die Umdisposition, die in diesem Schreiben von Kawaczynski begründet wird, zeigt die im Notfall flexible Handhabung des Spielplans. Es erfolgte allerdings auch gleich eine Reaktion des Herzogs:

> Abänderungen des Repertoirs ohne vorgängige Höchste Genehmigung, wie eine solche am 3ten dieses Monats stattgefunden, sind für die Folge zu vermeiden.[34]

Bei Wiederholungen sind also - in diesem Beispiel im Special-Repertoire[35] wie auch im General-Repertoire (vgl. das Beispiel des Herbst-Repertoires 1846) - flexible und kurzfristige Planungen möglich, anders verhält es sich aber mit neuen Stücken. Die Zeiten, in denen jährlich 30, 40 oder noch mehr Novitäten einstudiert wurden und in denen nur drei Proben pro Stück zur Verfügung standen (vgl. die Theatergesetze von 1827), waren offensichtlich vorbei. Die höchste Zahl an Novitäten unter Ernst II. ist in der Spielzeit 1846/47 mit 23 gegeben, meist wurden jedoch erheblich weniger neue Stücke erarbeitet. Bereits am 28.4.1843, also noch unter Ernst I., schreibt Intendant Gruben an den Herzog, daß „wir zum Einstudiren einer großen Oper wenigstens 5 Wochen Zeit bedürfen"[36]. Einige Jahre später finden sich mehrere Hinweise dafür, daß sogar das Einstudieren eines neuen abendfüllenden Schauspiels nicht mehr in wenigen Tagen möglich war. Am 31.1.1849 schreibt Kawaczynski an den Intendanten, daß das Repertoire „in der angedeuteten Weise nicht ausgeführt werden kann".[37] Er fährt fort:

> Ich bitte daher mir baldigst, für Freitag den 9. Februar eine Wiederholung [...] zu bestimmen, damit ich für Montag den 12. Februar eine Novität [...] vorbereiten kann.[38]

Dem Brief sind Erklärungen der drei Schauspieler Pabke, Hintz und Mügge beigefügt, die einhellig bestätigen, daß die Zeit zum Einstudieren des neuen

[33] Staatsarchiv Coburg: Theater 346.
[34] Ebd.
[35] 'Hermann und Dorothea' war am 19.12.1848 in Coburg gegeben worden, dies war sicherlich die Voraussetzung dafür, daß das Stück in Gotha kurzfristig einen Tag vor der Vorstellung angesetzt werden konnte.
[36] Staatsarchiv Coburg: Theater 343.
[37] Staatsarchiv Coburg: Theater 346.
[38] Ebd.

Stücks ('Der Pfarrherr'/Birch-Pfeiffer) ansonsten zu kurz sei. Am 9.2. wurden schließlich - wie von Kawaczynski beantragt - zwei ältere Stücke wiederholt. Die letzte Novität vor 'Der Pfarrherr' (am 12.2.1849) lag somit zwei Wochen zurück: Es war das einaktige Lustspiel 'Die Schwestern'/Angely am 30.1.1849. Ein ähnlicher Einwand Kawaczynskis wegen zu kurzer Probenzeiten findet sich noch in der gleichen Spielperiode in Gotha; diesmal geht es um das für das Hoftheater neue Stück 'Prinz Friedrich von Homburg'/ Kleist. Kawaczynski wendet in einem Brief an den Intendanten vom 3.4.1849 ein, daß das Stück „29 sprechende Rollen" enthalte und „eine so schnell angesetzte Aufführung (zum 20. d. M.) desselben, zu den Unmöglichkeiten gehören dürfte."[39] Mit dieser Aussage wird klar, daß Kawaczynski das Einstudieren eines großen Schauspiels innerhalb von zweieinhalb Wochen nicht für möglich hält. Er bietet als Lösungsvorschlag an, daß sich das Stück „als Studium für die Ferienzeit eignen"[40] würde. Kawaczynskis Einwände gegenüber diesem großen und schwierigen Stück erschienen dem Intendanten und dem Herzog berechtigt. Die prompte Antwort auf Kawaczynskis Schreiben erfolgte am 4.4.1849 und lautete folgendermaßen:

> Sollte das Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg" ebenfalls hier nicht mehr gegeben werden können, so bleibt Herzogl. Intendanz überlassen, dafür nach ihrer Wahl ein Casse-Stück einzustellen.[41]

Es gab sicherlich einige Fälle, in denen sich das Repertoire nach der Anwesenheit des Herzogs richtete, und natürlich hatte der Herzog als oberster Leiter des Hoftheaters die letzte Entscheidung in allen Repertoirefragen. Daraus kann man aber nicht ableiten, daß das Hoftheater als herzogliches und subventioniertes Theater in keiner Weise abhängig vom Publikumsgeschmack und den Einnahmen gewesen sei. Vielmehr finden sich während der gesamten Regierungszeit Ernsts II. (1844-93) Bemühungen, jeder Verschwendung des Etats entgegen zu wirken und bei der Spielplangestaltung das Zuschauer- und Kasseninteresse zu berücksichtigen. Dadurch erklärt sich auch die obige Anweisung, anstelle von 'Prinz Friedrich von Homburg' ein „Casse-Stück" zu geben. Ähnliche Anordnungen des Herzogs kommen häufig vor, z. B. auch am 15.4.1848:

> In Rücksicht auf die vielen Ausfälle, welche die Theaterkasse in diesem Winter erlitten, ist endlich darauf Bedacht zu nehmen, daß in der Zeit während welchem das Theater in diesem Frühjahr sich noch hier befindet, möglichst viel neue und Casse-Stücke zur Aufführung kommen.[42]

[39] Ebd.

[40] Ebd.
'Prinz Friedrich von Homburg' wurde aber nicht in der Ferienzeit einstudiert, sondern kam erst 17 Jahre später (am 2.10.1866) zur Aufführung, so daß sich die Kleistrezeption in Coburg und Gotha mangels Probenzeit stark verzögerte.

[41] Ebd.

[42] Ebd.

Ein anderer Versuch, die Einnahmen zu steigern, wurde von Ernst II. dadurch unternommen, daß er das bisher übliche Spieltageschema abänderte. Er ordnete z. B. am 27.10.1849 an, Schauspiele an Sonntagen zu geben und „die dann ausfallenden Opern an den nächstfolgenden Theater-Wochentagen zu geben, um zu sehen, welchen Einfluß dieß auf die Kassen-Einnahmen äußert."[43] Allerdings war dies wieder eine der Anordnungen des Herzogs, die nicht durchgeführt wurde. Demgegenüber war ein anderer Versuch, nämlich samstags Vorstellungen zu geben, bereits im Winter 1848 in Gotha verwirklicht worden. Zuvor war der Samstag sowohl in Gotha als auch in Coburg im allgemeinen spielfrei gewesen. Dieses Experiment wurde aber nach vier Samstagsvorstellungen bereits wieder eingestellt; Gruben begründet dies am 7.3.1848 dem Herzog gegenüber damit, daß „sich der Sonnabend als einer der ungeeignetsten Tage für den Theaterbesuch herausgestellt hat".[44]

Abschließend sei noch eine Anordnung des Herzogs zitiert, in der die Bestrebungen Ernsts II. nach einer geregelten Repertoireplanung und einem Repertoire, das durchführbar, für die Zuschauer attraktiv ist und gute Einnahmen verbürgt, zusammengefaßt werden. Die Intendanz wird am 24.10.1846 angewiesen,

> ein definitives und haltbares Repertoire einzuliefern, da einestheils S[e] Hoheit Sich zu wiederholten Malen darüber ausgesprochen haben, daß Höchstdieselben auf mündliche Anfragen zum Behufe der Auswahl alternativ angesetzter Stücke durchaus keinen Werth legen, sondern das ganze Abonnement beim Beginne alsbald definitiv regulirt wissen wollen, um die Ordnung im Studium und Probiren der Stücke nicht zu stören; anderentheils aber das vorgelegte Repertoire, wie leicht nachzuweisen sein dürfte, die Unmöglichkeit der Einhaltung an sich trägt. Eine feste und haltbare Repertoire-Aufstellung scheint auch in der That um so nothwendiger, als seit dem Wiederbeginn der Herbstvorstellungen schon viel und oft vom Repertoire abgegangen und dadurch ein Unmuth des Publicums und der Fremden hervorgerufen worden ist; weßhalb dringend zu wünschen ist, daß zu einer nachhaltigen Ordnung zurückgekehrt und den diesfallsigen Gagenbestrebungen einzelner Bühnenmitglieder mit Energie entgegengetreten werden möchte.
> Endlich darf wohl die Bitte hiermit verbunden werden, bei Regulirung des Repertoires auch die Rücksicht für das Cassen-Interesse angemessen ins Auge zu fassen und wenigstens hin und wieder eine kleine Oper, oder ein sogenanntes Zugstück in der Woche zu geben, was jetzt schon seit längerer Zeit gar nicht mehr geschehen ist.[45]

[43] Staatsarchiv Coburg: Theater 347.
[44] Staatsarchiv Coburg: Theater 346.
[45] Staatsarchiv Coburg: Theater 344.

IV.3 Intendant Maximilian von Wangenheim (6.4.1851-10.6.1860, 1.644 Aufführungen)

Die Geschichte des Hoftheaters zu Coburg und Gotha soll nun chronologisch fortgesetzt werde, indem die Jahre 1851 bis 1860 unter dem Intendanten Wangenheim einer quantitativen Analyse unterzogen werden. Dabei wird der Spielplan wiederum nach den fünf übergeordneten Kriterien (Vorstellungsabende, Stücke, Autoren, Gattungen, Gastspiele) analysiert, um durch einheitliche Auswertungen und standardisierte Tabellen einen Vergleich mit den vorhergehenden und nachfolgenden Intendanzen zu ermöglichen. An Stelle der breiten Auswertung aller Spielplanaspekte - wie sie exemplarisch anhand der Regierungszeit Ernsts I. vorgestellt wurde - sollen nun gewisse Auffälligkeiten und Neuerungen unter dem Intendanten Wangenheim den thematischen Schwerpunkt bilden; hierbei sind vor allem die beiden Bereiche der Vorstellungsabende und der Gastspiele hervorzuheben. Bei diesen Themenblöcken müssen auch die Grenzen der Intendanz Wangenheims überschritten werden und Vor- und Rückgriffe auf die nächstfolgende Intendanz Gustav von Meyern-Hohenbergs (1860-68) und die zurückliegende Intendanz Grubens (1841-51) erfolgen. Das Verfahren, Informationen aus den Theaterakten mit der Datenanalyse zu verbinden, soll zur Untersuchung eines bisher noch nicht erwähnten Aspekts der Aufführungen - neue Dekorationen und Kostüme - wiederum eingesetzt werden.

Nachdem Eduard von Gruben am 4.4.1851 nach fast zehnjähriger Leitung des Theaters zurückgetreten war, ernannte Herzog Ernst II. den „Kammerherrn, Schloßhauptmann und Flügeladjutanten"[1] Maximilian von Wangenheim (1810-1894) zum Intendanten. Gleich zu Beginn der ersten Spielzeit im Herbst 1851 fallen einige Veränderungen auf den Theaterzetteln auf, die Auskunft über den Vorstellungsablauf unter dem neuen Intendanten geben.

1. VORSTELLUNGSABENDE

Ab der ersten Vorstellung der Spielzeit 1851/52 - 'Norma' am 7.9.1851 - wird nun regelmäßig der Regisseur auf dem Theaterzettel namentlich erwähnt.[2] Nur noch bei wenigen Stücken finden sich in der Folgezeit keine Angaben über die Regie, dies sind dann zumeist alte, schon vor längerer Zeit einstudierte Werke, während bei neuen oder neu einstudierten Stücken der Name des verantwortlichen Regisseurs genannt wird. 1851/52 gab es drei

[1] Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 38.
[2] Zuvor fand sich nur einmalig am 5.12.1850 bei der Erstaufführung von 'Der Prophet' folgende Angabe auf dem Theaterzettel: „In Scene gesetzt von Herrn Regisseur Kawaczynski".

Regisseure am Hoftheater (Herr Kawaczynski, Herr Rochow und Herr Oeser), die daneben alle weiterhin - wenn auch in geringerem Maße - als Darsteller auf der Bühne standen. Somit gibt es unter dem neuen Intendanten Wangenheim erste Anzeichen dafür, daß den Aufgaben eines Regisseurs eine zunehmende Bedeutung für das Zustandekommen einer Aufführung zuerkannt wird.[3] Dafür spricht nicht nur das rein äußerliche Merkmal der Namensnennung des Regisseurs, sondern auch die erstaunlich hohe Zahl von Neueinstudierungen und Erstaufführungen, die sich in der Spielzeit 1851/52 häufen. Der neue Intendant war offensichtlich bemüht, möglichst wenig alte Stücke und Inszenierungen zu übernehmen und sich von dem Spielplan seines Vorgängers abzuheben. Am Hoftheater zu Coburg und Gotha hatten sich einschneidende Veränderungen durch einen Wechsel in der Theaterleitung erstmals im Jahr 1844 bemerkbar gemacht, die damals auf den neuen Herzog Ernst II. zurückzuführen waren. 1851/52 ist der Intendant Wangenheim für das neue Bild des Hoftheaters in der Öffentlichkeit verantwortlich.

Vor allem im Sprechtheater ist die hohe Zahl von Erstaufführungen und Neueinstudierungen der Spielzeit 1851/52 auffällig. Mit 22 neuen Dramen gab es so viele neue Stücke in einer Spielzeit wie noch nie unter Herzog Ernst II. Noch erstaunlicher ist aber die enorme Zahl von 20 neu einstudierten Stücken, die ebenfalls 1851/52 auf die Bühne kamen. Zum Vergleich sei erwähnt, daß 1850/51 nur fünf Neueinstudierungen erfolgten. Der neue Intendant wollte sich also nicht nur mit Novitäten profilieren, sondern sich auch bei den älteren Stücken durch Neueinstudierungen von den bisherigen Aufführungen unter Intendant Gruben absetzen und somit ein neues Repertoire schaffen. Der Aufgabenbereich der nun immerhin drei Regisseure war damit stark erweitert worden, da man sich am Hoftheater vor dem Jahr 1851 wesentlich seltener die Mühe gemacht hatte, alte Stücke neu einzustudieren.

Neueinstudierungen 1827-1860

Die ersten Vermerke auf den Theaterzetteln über neu einstudierte Stücke am Hoftheater finden sich bereits im Zeitraum 10.4.1828-18.1.1830: 21 Stücke (zumeist Dramen) werden in diesen Jahren als neu einstudiert angekündigt. Auch hierbei ist das oben angedeutete Phänomen zu beobachten: Offenbar will sich das neu gegründete Hoftheater gegenüber den vorhergehenden Vorstellungen der Wandertruppen abheben und kündigt daher die Stücke, die bereits früher in Coburg oder Gotha gespielt wurden, als neu einstudiert an. Danach findet sich über neun Jahre lang kein einziger solcher Vermerk mehr auf den Theaterzetteln; in welchem Maß in diesem Zeitraum Neueinstudierungen vorkamen und nur nicht angekündigt wurden, läßt sich heute

[3] Vgl. Kapitel III.10, S. 159.

nicht mehr eruieren.[4] Während der Regierungszeit Herzog Ernsts I. werden noch drei Opern als neu einstudiert angekündigt: am 14.3.1839 'Der Wasserträger'/Cherubini, am 3.4.1839 'Joseph und seine Brüder in Egypten'/Méhul und am 4.2.1841 'Die Stumme von Portici'/Auber.

Regelmäßige Ankündigungen von neu einstudierten Stücken, und zwar hauptsächlich wieder Dramen, kommen erst unter Ernst II. vor - beginnend am 10.10.1844 mit 'Die beiden Klingsberg'/Kotzebue. Herzog Ernst II., der die Zahl der neuen Stücke pro Spielzeit stark einschränkte, legte mehr Wert auf die Qualität der Einstudierung neuer und alter Stücke als auf die Quantität der Stücke. In den sieben Jahren (1844-51) unter Intendant Gruben und Herzog Ernst II. wurden insgesamt 65 Stücke neu einstudiert: 14 Schauspiele, 37 Lustspiele, drei Trauerspiele und elf Opern. Verständlicherweise sind darunter hauptsächlich die älteren Stücke älterer Autoren zu finden, z. B. fünf Stücke von Kotzebue und jeweils vier Stücke von Blum, Schiller und Tenelli.

In den neun Jahren unter Intendant Wangenheim (1851-60) wurden 117 Stücke neu einstudiert: 22 Schauspiele, 57 Lustspiele, zehn Trauerspiele und 28 Opern. Im Vergleich zu der Intendanz Grubens ergibt sich ein leichter prozentualer Anstieg bei den Trauerspielen und Opern. Die Dramatiker, von denen am meisten Stücke neu einstudiert wurden, sind ähnlich wie unter Gruben zumeist ältere Autoren: Blum, Raupach und Schiller. Erstaunlich ist aber, daß nun auch sechs Werke eines Komponisten neu einstudiert wurden; es handelt sich hierbei um Auber, der unter Gruben kaum gespielt worden war und dessen Opern unter Wangenheim wiederentdeckt wurden.

Neue Dekorationen und neue Kostüme

In engem Zusammenhang mit Neueinstudierungen und Erstaufführungen stehen auch die neuen Dekorationen und Kostüme, die ab dem Jahr 1850 geschaffen wurden. An dieser Stelle sei daran erinnert, daß das Hoftheater zu Coburg und Gotha wie alle Theater der damaligen Zeit bisher Standarddekorationen (Bürgerstube, Schloß, Garten, Wirtshaus etc.) benutzt hatte. In den frühen Jahren wurden zwar auch neue Dekorationen geschaffen bzw. alte ersetzt, diese wurden aber nicht als wesentliches Element einer Inszenierung betrachtet und genauso wenig wie der Regisseur oder eine Neueinstudierung auf dem Theaterzettel vermerkt. Der erste Hinweis auf neue Dekorationen

[4] Die Festschrift von 1877 verzeichnet einige - mir nicht bekannte - Neueinstudierungen, welche Quellen diesen Angaben zugrunde liegen, ist allerdings unbekannt: 1829: 5 neu einstudierte Stücke, 1830: 1 Stück, 1837: 4 Stücke, 1838: 6 Stücke, 1840: 2 Stücke, 1841: 4 Stücke, 1842: 3 Stücke, 1844: 7 Stücke, 1845: 12 Stücke, 1846: 7 Stücke, 1847: 10 Stücke, 1848: 14 Stücke, 1849: 10 Stücke, 1850: 9 Stücke, 1851: 18 Stücke. Diese Angaben bestätigen aber die Ergebnisse meiner Auswertungen nach den Theaterzetteln, daß nämlich regelmäßige Neueinstudierungen erst unter Ernst II. (ab 1844) erfolgten und unter Intendant Wangenheim (1851) stark zunahmen.

findet sich auf dem Theaterzettel zur Erstaufführung von 'Der Prophet' am 5.12.1850. Diese Aufführung eines neuen Werkes des Erfolgskomponisten Meyerbeer wurde offensichtlich als besondere Attraktion eingeschätzt. Der Theaterzettel ist in grüner Farbe gedruckt worden, neben dem bereits erwähnten Vermerk „in Scene gesetzt von Herrn Regisseur Kawaczynski" ist auch der folgende Satz zu finden: „Die neuen Dekorationen des 1.3.4. und 5. Aktes sind von den Herren Hoftheatermalern Brückner und Rothbart gemalt". Vielleicht ist dies die erste Aufführung in Coburg, bei der es gerechtfertigt ist, den Begriff der „Inszenierung" zu verwenden. Das zweite Ereignis, zu dem neue Dekorationen speziell für ein bestimmtes Werk gefertigt und auf dem Theaterzettel angekündigt wurden, war die Erstaufführung der Oper 'Casilda' von Herzog Ernst II. am 23.3.1851. Die neuen Dekorationen des 1., 3. und 4. Aktes stammten von Heinrich Brückner, der 2. Akt wurde offensichtlich wie bei 'Der Prophet' mit Hilfe einer bereits vorhandenen Dekoration verwirklicht. Bei 'Casilda' findet sich zusätzlich noch die Erwähnung neuer Kostüme, so daß sich ab diesem Zeitpunkt erstmals die heute selbstverständlichen und von einem Besetzungszettel nicht mehr wegzudenkenden Angaben des Regisseurs sowie des Bühnen- und Kostümbildners auf dem Theaterzettel des Hoftheaters nachweisen lassen.

Diese beiden ersten Hinweise auf neue Dekorationen fallen noch in die Intendanz Grubens, unter der Intendanz Wangenheims gab es dann nicht nur die - im Verhältnis gesehen - meisten Neueinstudierungen, sondern es wurden auch die meisten neuen Ausstattungen geschaffen. Zu 16 Stücken wurden vollständig oder teilweise neue Dekorationen hergestellt, in den acht Jahren der nachfolgenden Intendanz unter Gustav von Meyern-Hohenberg wurden hingegen nur acht Stücke neu ausgestattet.[5] Nachdem es sich bei den ersten beiden neu ausgestatteten Werken um Erstaufführungen und Opern gehandelt hat, sind die nächsten beiden Werke mit neuen Dekorationen im Herbst 1851 zu betrachten. Am 26.10.1851 wurde 'Euryanthe'/Weber gespielt, diese Oper wurde neu einstudiert und in Szene gesetzt mit neuen Dekorationen und Kostümen. Die letzte Aufführung von 'Euryanthe' lag schon 18 Jahre zurück, in der neuen Ausstattung konnte die Oper einen kleinen Achtungserfolg erzielen und wurde in den Jahren 1851-54 siebenmal gespielt. Nur vier Tage später, am 30.10.1851, wurde 'Don Carlos'/Schiller gegeben, wobei es sich ebenfalls um eine Neueinstudierung handelte, zu der eine neue Dekoration des ersten Aktes („der königliche Garten zu Aranjuez") von Brückner angefertigt worden war. Die Herstellung neuer Dekorationen für Dramen blieb aber eher die Ausnahme, denn unter den 16 Stükken, die neu ausgestattet wurden, ist neben 'Don Carlos' nur noch ein weiteres Drama zu finden: 'Ein vornehmer Schwiegersohn'/Tenelli.

[5] Die Angaben beziehen sich nur auf die auf den Theaterzetteln erwähnten neuen Dekorationen.

Der Anlaß, ein Stück teilweise oder vollständig neu auszustatten, war entweder dessen Erstaufführung (bei sieben Stücken) oder dessen Neueinstudierung (bei acht Stücken).[6] Es ging folglich mit einer neuen Ausstattung zwar fast immer eine neue Einstudierung des Stücks einher, der Umkehrschluß ist für diesen Zeitraum aber noch nicht zulässig: In Anbetracht der großen Zahl an Novitäten und Neueinstudierungen erhielten nur sehr wenige davon auch gleichzeitig neue Dekorationen. Die heutige Terminologie einer „Neuinszenierung" oder „Premiere", die eine Verbindung von szenischen Proben und neuem Bühnenbild als selbstverständlich und untrennbar erscheinen läßt, ist in der damaligen Zeit noch nicht gegeben. Es konnten auf Grund der immer noch relativ kurzen Probenzeiten wesentlich mehr Stücke einstudiert als ausgestattet werden. Neue Dekorationen mußten also in Anbetracht der großen Zahl der Stücke pro Spielzeit und aus Kostengründen eine Ausnahme bleiben.

Im folgenden soll anhand der Theaterakten aufgezeigt werden, welche Kosten die Neuausstattung dieser Opern verursachte, und - in Anlehnung an die Korrespondenz zwischen Intendanz und Herzog bezüglich der Repertoireplanung - die Anträge der Intendanz und die Bewilligungen des Herzogs bezüglich der Dekorationen vorgestellt werden.[7] Als erstes sei erwähnt, daß mir bei der Sichtung der betreffenden Theaterakten nur eine Ablehnung des Herzogs auffiel, in der er einen Kostenanschlag der Intendanz für Dekorationen zurückwies. In einem Schreiben[8] vom 16.11.1857 wies der Herzog den Kostenanschlag für 'Oberon' zurück, er bewilligte allerdings im gleichen Schreiben die vorgesehenen Kosten für 'Rigoletto'. Wenn es um kleinere bewilligte Beträge (bis 150 fl.) für Dekorationen ging, ist es durchgängig so, daß sich bei den betroffenen Stücken (1853: 'Der Ring'/Birch-Pfeiffer, 1855: 'Des Teufels Antheil'/Auber, 1856: 'Tony'/Ernst II., 1857: 'Rigoletto'/Verdi) auf den Theaterzetteln kein Hinweis über neue Dekorationen findet. Es scheint, daß diese Angabe auf dem Theaterzettel nur erfolgte, wenn größere Teile der Dekorationen neu waren. Kleinere Beträge (z. B. 'Der Ring' 118 fl. 47 kr.)[9] wurden manchmal aus der Herzogl. Privatkasse gezahlt, ebenso die

[6] Nur 'Die Jüdin'/Halévy wurde am 27.9.1857 mit teilweise neuen Dekorationen gegeben, obwohl keiner der beiden Gründe vorlag.

[7] Wie bei den Theaterakten das Repertoire betreffend muß auch hier wieder die Einschränkung gemacht werden, daß es nicht immer sichergestellt ist, daß die von mir zitierten Angaben aus den Theaterakten den letzten Stand der Entscheidungen wiedergeben und genau so verwirklicht wurden. Es finden sich - ähnlich wie bei der Repertoireplanung - auch hier Anordnungen des Herzogs, die offensichtlich nicht durchgeführt wurden: Für ein neues Kostüm in der Oper 'Zayre' wurden 52 fl. bewilligt (14.1.1852), allerdings wurde 'Zayre' nach 1849 nie wieder gespielt; für eine Wiedereinstudierung von 'Wilhelm Tell' wurden 353 fl. bewilligt (30.11.1852), aber sowohl Schillers als auch Rossinis 'Tell' wurden erst wieder 1862 am Hoftheater gespielt (alle Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater 349).

[8] Staatsarchiv Coburg: Theater 355.

[9] Staatsarchiv Coburg: Theater 349.

Kosten für des Herzogs eigene Oper 'Tony' (140 fl.)[10]. Die Kosten für Dekorationen und Kostüme zu des Herzogs Oper 'Diana von Solange'[11] wurden aufgeteilt, so daß 1.200 fl. aus der Herzogl. Privatkasse und die verbleibenden 562 fl. 2 3/4 kr. aus Theatermitteln finanziert wurden.

In diesen Jahren unter Intendant Wangenheim, in denen sehr viele Neueinstudierungen und Neuausstattungen erfolgten, wurden dann auch - trotz der erwähnten Zusatzfinanzierung aus der Herzogl. Privatkasse - die im Etat vorgesehenen Ausgaben für Dekorationen überschritten. Im Herbst 1854 wurden gleich zwei große Opern neu ausgestattet. Nachdem bereits am 4.7.1854 1.000 fl. für komplett neue Dekorationen anläßlich der Neueinstudierung von 'Die Stumme von Portici' bewilligt worden waren, wurden am 27.7.1854 für die beiden Opern 'Die Stumme von Portici' und 'Tannhäuser' zusammen 1.800 fl. bewilligt. Am 15.1.1855 findet sich dann aber die Mitteilung, daß „die Etatsposition für Decorationen bereits überschritten ist"[12], es werden daraufhin für jeden Monat des laufenden Etatjahres noch 30 fl. bewilligt. Das Hoftheater hatte sich also mit den neuen Dekorationen für die beiden Opern in der Spielzeit 1854/55 übernommen, als Folge davon mußte in der nächsten Spielzeit 1855/56 gespart werden ('Des Teufels Antheil' kostete nur 52 fl., die 140 fl. für 'Tony' übernahm die Herzogl. Privatkasse). Am 5.10.1856 ergibt der Abschluß der Spielzeit 1855/56 einen Überschuß von 1.682 fl. 37 3/4 kr., der „zur Deckung der Kosten für die neue Inscenesetzung der Oper 'Die Zauberflöte'"[13] verwendet werden durfte. Für 'Die Zauberflöte' werden dann im folgenden Ausgaben von 850 fl. für Garderobe, 543 fl. 52 kr. für Dekorationen und Requisiten angegeben. In diesem Fall übersteigen die Ausgaben für Kostüme diejenigen für Dekorationen, ein ähnliches Verhältnis der Kosten findet sich bei den Opern 'Die Stumme von Portici' und 'Diana von Solange'. Das Gegenteil ist der Fall bei der bislang teuersten Ausstattungsoper 'Dinorah'/Meyerbeer,[14] die am 6.12.1859 ihre deutsche Erstaufführung am Hoftheater zu Coburg und Gotha erlebte.

Es ist auffällig, daß vor allem große oder romantische Opern eine teure Austattung bekamen; hierbei sind an erster Stelle die Opern Meyerbeers und

10 Staatsarchiv Coburg: Theater 355.

11 Die Ausstattung zu 'Diana von Solange' war eine der teuersten am Hoftheater. Der Herzog präsentierte seine Oper in der besten Ausstattung, oft auch mit sehr guten Sängerinnen als Gast, und ließ 'Diana von Solange' ebenso wie seine anderen Opern gern geben, wenn diverse Gäste am Hof weilten. Bei der Uraufführung am 5.12.1858 waren anwesend: „Intendant von Lüttichau aus Dresden, Graf Platen aus Hannover, Dingelstedt aus Weimar, Direktor Schwemer von Breslau, ferner der Dichter Gustav zu Putlitz, Eduard Tempeltey, Dr. Julius Pabst, Franz Liszt und Otto Prechtler, der Verfasser des Textes" (Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 53). Meyerbeer sah die Oper während seines Aufenthaltes am Herzoglichen Hof am 19.2.1860.

12 Alle Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater 355.

13 Ebd.

14 Die Ausstattung zu 'Die Afrikanerin'/Meyerbeer, am 10.12.1865 erstmals in Coburg aufgeführt, war dann wiederum teurer als die zu 'Dinorah' (vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater 355).

die drei Opern des Herzogs 'Casilda', 'Santa Chiara' und 'Diana von Solange' zu nennen. Daneben gab es natürlich auch Billigproduktionen, die es erst ermöglichten, daß neben der einen neuen teuren Oper pro Spielzeit auch noch weitere Neuheiten gegeben werden konnten. So wirbt der Intendant Wangenheim dem Herzog gegenüber am 2.3.1857 für die Aufführung der einaktigen komischen Oper 'Die Königin ist verliebt'/Kohl von Kohlenegg mit folgenden Worten:

> Der Kapellmeister Lampert findet die Komposition der Art, daß solche einer Darstellung werth, da die Oper selbst Ausstattungskosten nicht verursacht, der Komponist ein Honorar nicht beansprucht, so dürfte es zu wagen sein, dieselbe geben zu lassen, zumal das Opernpersonal, aus eigenem Antrieb das Werk schon vorstudirt hat.[15]

Die Oper wurde daraufhin am 30.3.1857 aufgeführt. Ebenfalls relativ billig war die Aufführung der dreiaktigen historischen romantischen Oper 'Der Graf von Gleichen'/Dörstling[16] am 1.3.1860 in Gotha. Aus dem abschließenden Bericht des Intendanten an den Herzog vom 4.3.1860 geht hervor, daß Dekorations- und Garderobekosten nur in Höhe von 46 Thalern rh. 8 gl. angefallen seien, während der Komponist Dörstling - ebenso wie Kohl von Kohlenegg - kein Honorar beanspruche, sondern mit der Ehre, am Hoftheater aufgeführt worden zu sein, zufrieden sei.[17] Allerdings muß an dieser Stelle erwähnt werden, daß diese beiden Opern nur jeweils eine einzige Aufführung erzielten, während die teuer ausgestatteten Opern zu den meistgespielten gehörten und somit das in sie investierte Geld auch wieder einspielten.

Dauer der Vorstellungen und Vorstellungsbeginn (1827-1860)

Unter Herzog Ernst I. (1827-44) finden sich nur für 311 Abende Angaben über Vorstellungsbeginn und -ende auf dem Theaterzettel, von diesen 311 Abenden dauerten nur zwei über drei Stunden: am 16. und 18.10.1828 'Die Stumme von Portici' mit 3,5 Stunden. Derartig lange Vorstellungen gab es dann erst wieder unter Ernst II., wobei es unter diesem Herzog ab Herbst 1844 üblich war, das Vorstellungsende auf dem Theaterzettel anzugeben. 'Die Jüdin' am 23.2.1845 und die Neueinstudierung von 'Maria Stuart' am 16.9.1845 dauerten 3,5 Stunden, 'Die Hugenotten' am 28.12.1845 3,75 Stunden, und 'Der Prophet' am 5.12.1850 war die erste Oper, die vier Stunden dauerte. Es ist auffällig, daß diese langen Vorstellungsabende unter Ernst II. beginnen und sich dann unter der Intendanz Wangenheims häufen. Sowohl

15 Staatsarchiv Coburg: Theater 355.

16 Robert Dörstling, dessen Opern unter dem Pseudonym Dahlwitz auf dem Hoftheater gegeben wurden, war Bankdirektor in Gotha. Vgl. Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 84.

17 Vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater 355.

bei der Betrachtung als quantitatives Phänomen wie auch bei den einzelnen Vorstellungsabenden zeigt sich eine Deckungsgleichheit mit den erwähnten Neueinstudierungen und Neuausstattungen, die ebenfalls ab dem Jahr 1851 stark zunehmen: 'Der Prophet' am 5.12.1850 ist die erste Vorstellung, bei der der Regisseur und die neuen Dekorationen auf dem Theaterzettel erwähnt werden, und gleichzeitig das erste Werk, das vier Stunden dauert. Besonders die großen Opern schienen prädestiniert für Neueinstudierungen und Neuausstattungen. Des weiteren beanspruchen diese „großen" Opern ihren Namen nicht nur auf Grund des überdurchschnittlichen Ausstattungsaufwandes und der anspruchsvollen, durchkomponierten musikalischen Form, sondern auch auf Grund der großen Länge mit Recht. Unter Intendant Gruben (1841-51) gab es acht Vorstellungen, die vier Stunden währten; dies waren nur die beiden großen Opern 'Die Jüdin'/Halévy (ab der Neueinstudierung am 13.1.1850) und 'Der Prophet'. Unter Intendant Wangenheim (1851-60) dauerten nun schon 72 Abende jeweils vier Stunden; hierunter sind mit 55 Abenden ebenfalls hauptsächlich Opern (drei Opern Meyerbeers, 'Die Jüdin' und 'Undine'/Lortzing) vertreten.

Es wurden nun aber auch erstmals Schauspielvorstellungen gegeben, die vier Stunden lang waren. Dabei handelte es sich um drei Werke Schillers ('Don Carlos', 'Maria Stuart', 'Wallensteins Tod'), die zuvor alle schon am Hoftheater gegeben worden waren und nun jeweils auf Grund von Neueinstudierungen eine längere Spieldauer hatten. Der erste Schauspielabend mit einer Länge von vier Stunden war am 30.10.1851 die Neueinstudierung von 'Don Carlos'. Hier findet sich dieselbe Übereinstimmung, die schon bei der Erstaufführung von 'Der Prophet' konstatiert wurde: 'Don Carlos' war das erste Schauspiel, für das speziell eine neue Dekoration geschaffen worden war, damit einhergehend erfolgte eine Neueinstudierung des Werks durch Regisseur Kawaczynski, der offensichtlich eine neue, längere Strichfassung[18] erstellte und somit eine neue bildliche, darstellerische und textliche Interpretation des Dramas schuf. Ich denke, an dieser Vorstellung von 'Don Carlos' läßt sich ein erster Ansatz zur Entwicklung des „Regietheaters" erkennen und somit auf das Jahr 1851 festlegen.

Es waren nicht nur die wenigen genannten großen Opern oder die drei Stücke Schillers, die nun in längeren Fassungen gespielt wurden, sondern allgemein zeichnete sich eine Entwicklung hin zu längeren Vorstellungszeiten ab. Die durchschnittliche Dauer eines Abends zu Zeiten Ernsts I. lag bei 2 Std. 17 Min., stieg dann auf 2 Std. 39 Min. unter Ernst II. und Intendant Gruben und weiter auf 2 Std. 49 Min. unter Intendant Wangenheim. Der seit Jahrzehnten übliche Vorstellungsbeginn war um 19 Uhr, es gab nun aller-

[18] 'Don Carlos' wurde bis einschließlich 26.2.1905 in der vierstündigen Fassung gespielt, erst am 18.11.1906 wurde der Versuch unternommen, das Werk ungekürzt zu spielen - diese Vorstellung dauerte dann sieben Stunden.

dings bei den besonders langen Vorstellungen Probleme, da diese dann erst um 23 Uhr zu Ende waren. Von den genannten 72 vierstündigen Vorstellungen unter Intendant Wangenheim fingen aber nur zwölf um 19 Uhr an. Diese lagen vor allem in den ersten beiden Spielzeiten, danach ging man dazu über, bei den vierstündigen Abenden die Vorstellung früher beginnen zu lassen (35mal um 18 Uhr, 25mal um 18.30 Uhr). Ein früher Theaterbeginn wurde somit einem späten Theaterende vorgezogen. Die erste Vorstellung, die um 18 Uhr begann, war übrigens die schon mehrfach aufgefallene Vorstellung von 'Don Carlos' am 30.11.1851. Der frühe Theaterbeginn erwies sich für die Zuschauer offensichtlich nicht als problematisch. Nachdem in den ersten Spielzeiten unter Wangenheim nur bei besonders langen Vorstellungen der Beginn vorverlegt wurde, ging man ab dem 24.4.1859 in Coburg dazu über, unabhängig von der Vorstellungsdauer in den Sommermonaten meist schon ab 18 Uhr zu spielen. Diese „Sommerzeit" war schon einmal im Sommer 1828 in Rudolstadt eingeführt worden, konnte sich aber damals nicht weiter durchsetzen. Im Herbst 1859 wurde in Coburg dann jeden Sonntag bereits um 18 Uhr begonnen, in Gotha blieb der Vorstellungsbeginn unverändert bei 19 Uhr.

BENEFIZE UND VORSTELLUNGEN „AUF HÖCHSTEN BEFEHL"

Neben etlichen Veränderungen und Neuerungen bei den Vorstellungen finden sich auch einige Rückgriffe auf frühere Bräuche. Die Benefizvorstellungen für einzelne Darsteller, die vor allem in den ersten Jahren des Bestehens des Hoftheaters häufig stattfanden und vielen Darstellern vertraglich zustanden, waren unter Ernst II. stark eingeschränkt worden. In den Spielzeiten 1844/45-1847/48 gab es nur noch eine Benefizvorstellung für das langjährige Hoftheatermitglied Eduard Hintz, der von 1838 bis 1862 regelmäßig ein Benefiz pro Spielzeit hatte. Unter Intendant Wangenheim wurde die alte Tradition der Benefizvorstellungen wieder verstärkt aufgegriffen, in der ersten Spielzeit 1851/52 gab es drei Benefize, in der Spielzeit 1858/59 hatte sich die Zahl auf acht erhöht. Davon entfielen allein zwei auf den ersten Tenor Julius Reer, der über Jahre hinweg der herausragende Sänger des Hoftheaters war und durch die Benefizeinnahmen auch eine besondere finanzielle Begünstigung erfuhr. Um den übrigen Spielbetrieb durch die Benefizvorstellungen nicht einzuschränken, wurden die Benefize - wie in den früheren Jahren - meist an sonst spielfreien Tagen (in Gotha donnerstags, in Coburg freitags) gegeben. Dem Hoftheater entgingen durch diese Vorstellungen beträchtliche Einnahmen, hinzu kamen noch jährlich zwei Vorstellungen zugunsten des Pensionsfonds und einige Vorstellungen zugunsten der Armen und verschiedener anderer Einrichtungen.[19]

[19] Benefizvorstellungen erfolgten während der Intendanz Wangenheims u. a. zugunsten des

Ein weiterer Rückgriff sind die unter Wangenheim häufig vorkommenden Vermerke auf den Theaterzetteln: „auf höchsten Befehl". In den Jahren 1828 und 1829 fanden sich solche Vermerke bereits, danach nur noch jeweils einmal in den Jahren 1840, 1843, 1845 (11.3.1845 'Zopf und Schwert'/ Gutzkow) und 1847 (1.3.1847 'Die Karlsschüler'/Laube). Unter Intendant Wangenheim gab es nun wieder 27 Abende „auf höchsten Befehl", unter dem nachfolgenden Intendanten von Meyern-Hohenberg wiederum nur einen einzigen Abend. Warum sich die Spielplaneingriffe des Herzogs in den Jahren 1851 bis 1860 derart häuften bzw. warum sie gerade in diesen Jahren auf den Theaterzetteln publik gemacht wurden, ist allerdings unklar. In quantitativer Hinsicht sind diese Vorstellungsabende in keiner Weise auffällig; es läßt sich einzig feststellen, daß am häufigsten - nämlich jeweils viermal - Stücke der Birch-Pfeiffer und Opern des Herzogs „auf höchsten Befehl" gespielt wurden. Die Hintergründe, warum eine Vorstellung „auf höchsten Befehl" erfolgte, sind heute nur lückenhaft rekonstruierbar. Es zeichnet sich aber ab, daß oft Aufführungen „auf höchsten Befehl" angesetzt wurden, wenn andere Fürsten oder Künstler als Gäste des Herzogs am Hofe weilten, denen bestimmte Aufführungen des Hoftheaters präsentiert werden sollten. Es ist z. B. mit Sicherheit zu sagen, daß die Aufführung der Oper 'Santa Chiara'/Ernst II. am 8.4.1855 „auf höchsten Befehl" erfolgte, da zu diesem Zeitpunkt Meyerbeer als Gast des Herzogs in Gotha weilte und diese Vorstellung gemeinsam mit dem Herzog besuchte. Am 14.12.1859 wurde 'Freund Grandet'/Wangenheim und eine Szene aus 'Dinorah'/Meyerbeer „auf höchsten Befehl" gegeben, da der Herzog von Meiningen mit Gemahlin anwesend war.

Abschließend sei noch ein Aspekt des Spielplans unter Wangenheim erwähnt, der zu diesem Zeitpunkt schon anachronistisch anmutet. In der Spielzeit 1851/52 wurden - nach mehreren Jahren, in denen dies nicht mehr üblich gewesen war - wieder lebende Bilder vom Ensemble dargestellt. Diese eigentlich veraltete Sitte scheint auch beim Publikum gut angekommen zu sein, denn lebende Bilder gab es in dieser Spielzeit zehnmal zum Abschluß des Theaterabends.[20]

evangelischen Vereins der Gustav-Adolph-Stiftung (8.9.1853), des Fonds des in Weimar zu errichtenden Schiller-Göthe-Denkmals (11.11.1853) und der Perseverantia (7.4.1858). Die Perseverantia, eine Versorgungsanstalt für Bühnenkünstler, stand unter dem Protektorat des Herzogs Ernst II.

[20] Eine weitere Auflockerung der Schauspielabende erfolgte durch musikalische „Zwischenakte" bzw. „Entr'actes" (ab 1854 findet sich die französische Bezeichnung auf den Theaterzetteln). Zwischen den einzelnen Akten eines Dramas oder zwischen mehreren Dramen eines Abends wurden von der Hofkapelle Einlagen gespielt (Walzer, Polka, auch Lieder etc.).

2. STÜCKE

Die meistgespielten Stücke unter Intendant Wangenheim

1.	Der Freischütz / Weber	29 Aufführungen
2.	Der Barbier von Sevilla / Rossini	22 Aufführungen
3.	Santa Chiara / Ernst II.	21 Aufführungen
	Undine / Lortzing	21 Aufführungen
5.	Don Juan / Mozart	20 Aufführungen
	Martha / Flotow	20 Aufführungen
	Robert der Teufel / Meyerbeer	20 Aufführungen
8.	Die Hugenotten / Meyerbeer	19 Aufführungen
9.	Tannhäuser / Wagner	18 Aufführungen
10.	Die Stumme von Portici / Auber	17 Aufführungen
	Guten Morgen, Herr Fischer! / Friedrich	17 Aufführungen

Unter Intendant Wangenheim finden sich bei den meistgespielten Stücken nur Opern auf den vordersten Plätzen, das meistgespielte Drama ist 'Guten Morgen, Herr Fischer!', eine Vaudeville-Burleske mit Musik von Friedrich.[21] Erstaunlich ist, daß sich die schon seit 1827 auf dem Hoftheater gespielten Opern 'Der Freischütz' und 'Der Barbier von Sevilla' der größten Beliebtheit erfreuten. Nachdem 'Der Freischütz' in der Spielzeit 1850/51 gar nicht und in 1851/52 nur einmal der 1. Akt gespielt worden war, wurde diese Oper am 17.10.1852 neu einstudiert und mit neuen Dekorationen für alle vier Akte wieder gegeben. Diese Neuausstattung bewirkte, daß das längst bekannte Werk eine Aufführungsserie von fünf Aufführungen in der Spielzeit 1852/53 erlebte und zum meistgespielten Stück unter Wangenheim wurde. An diesem Beispiel wird wiederum deutlich, wie wichtig die Ausstattung für den Erfolg eines Stücks in diesen Jahren war.

Bei näherer Betrachtung der viel gespielten Opern ist auffällig, daß neben den bereits seit den vierziger Jahren sehr beliebten großen Opern jetzt eine Blütezeit der romantischen Oper vorliegt. Unter den meistgespielten Stücken zählen dazu 'Der Freischütz', 'Santa Chiara', 'Undine', 'Tannhäuser' und auch 'Das Nachtlager in Granada' (15 Aufführungen). Insgesamt entfallen in diesen Jahren 32,40 % der Opernaufführungen auf romantische Opern, während es in den Jahren 1844-1851 nur 24,92 % gewesen waren. Die Beliebtheit der romantischen Oper sollte unter dem nachfolgenden Intendanten Meyern-Hohenberg noch weiter zunehmen.

[21] W. Friedrich ist das Pseudonym von Friedrich W. Riese (1805-79), der u. a. auch das Libretto zu Flotows erfolgreicher Oper 'Martha' schrieb.

Die meistgespielten Dramen unter Intendant Wangenheim

1.	Guten Morgen, Herr Fischer! / Friedrich	17 Aufführungen
2.	Maria Stuart / Schiller	14 Aufführungen
3.	Er ist nicht eifersüchtig / Elz[22]	13 Aufführungen
4.	Der Ball zu Ellerbrunn / Blum	12 Aufführungen
	Ein Hut / Grandjean	12 Aufführungen
	Robert und Bertram / Raeder	12 Aufführungen
	Die Waise aus Lowood / Birch-Pfeiffer	12 Aufführungen

Im Gegensatz zur zweiten Hälfte der Intendanz Grubens (1844-51), in der zwei Dramen ('Der verwunschene Prinz' und 'Zopf und Schwert')[23] zu den drittmeistgespielten Stücken zählten, konnten unter Wangenheim die Dramen nicht annähernd so hohe Aufführungszahlen erzielen wie die Opern. Allerdings findet sich unter diesen führenden Dramen, die sich sonst fast immer aus neuen Stücken zeitgenössischer Autoren zusammensetzten, erstmals ein älteres Stück: Schillers 'Maria Stuart'. 'Maria Stuart' stand in der bereits erwähnten vierstündigen Neueinstudierung ab 22.1.1852 auf dem Spielplan; die wiederholte Attraktivität dieses bekannten Stücks für das Coburger und Gothaer Publikum ist wohl darauf zurückzuführen, daß die Rolle der Maria Stuart in diesen Jahren eine der beliebtesten Rollen namhafter Gäste am Hoftheater war.

Ich möchte an dieser Stelle bereits das Augenmerk auf die mit zwölf Aufführungen erfolgreiche Posse 'Robert und Bertram' des Dresdener Schauspielers Gustav Raeder lenken. Dieses Stück erzielte bereits in der Erstaufführungsspielzeit 1857/58 eine sensationelle Serie[24] von acht Aufführungen, eine solch hohe Aufführungszahl in einer Spielzeit hatte bisher noch kein Drama erreicht. Es sollte nicht nur bei einem kurzzeitigen Erfolg bleiben, sondern 'Robert und Bertram' avancierte zum meistgespielten Drama am Hoftheater (1827-1918) überhaupt. Intendant Wangenheim brachte noch mehrere Erstaufführungen heraus, die sich bis zum Ende des Hoftheaters 1918 erfolgreich im Repertoire halten konnten: 'Tannhäuser'/Wagner, 'Der Troubadour'/Verdi, 'Undine'/Lortzing, 'Die Journalisten'/Freytag, 'Guten Morgen, Herr Fischer!'/Friedrich, 'Narziß'/Brachvogel, 'Das Versprechen hinterm Herd'/Baumann.

22 Alexander von Elz ist das Pseudonym für Fr. Adolf Stein.

23 Es ist interessant, wie unterschiedlich sich das Schicksal der beiden erfolgreichen Dramen dann unter Wangenheim gestaltete: Während 'Der verwunschene Prinz' immerhin acht Aufführungen erzielte, verschwand 'Zopf und Schwert' nach nur einer einzigen Aufführung - die ein Gastspiel des Wiener Schauspielers Kunst war - völlig vom Spielplan des neuen Intendanten.

24 Die meistgespielten Stücke einer Spielzeit waren auch unter Wangenheim in der Regel Opern. Mit einer gewissen Regelmäßigkeit nehmen dabei meist die neuen Opern Meyerbeers oder Ernsts II. die Spitzenposition ein: 1850/51 'Der Prophet', 1851/52 'Casilda', 1854/55 'Santa Chiara', 1858/59 'Diana von Solange', 1859/60 'Dinorah'.

3. AUTOREN

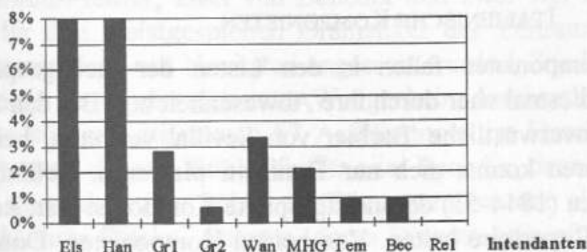
Die meistgespielten Autoren unter Intendant Wangenheim

Autor	Aufführungen	Stücke
1. Birch-Pfeiffer	76	15
2. Benedix	67	12
3. Meyerbeer	62	4
4. Friedrich	57	8
5. Auber	55	7
6. Blum	47	10
7. Ernst II.	45	4
8. Donizetti	42	6
9. Weber	38	3
10. Schiller	37	8

Bei den meistgespielten Autoren sind kaum neue Namen vertreten. Birch-Pfeiffer und Benedix waren schon 1844-51 die führenden Autoren, sie haben unter Wangenheim nur die Reihenfolge getauscht. Die Namen der führenden Komponisten bergen dafür einige Überraschungen: Ernst II. konnte sich mit seinen Opern weit nach vorn schieben, Meyerbeer - seit 1840 schon erfolgreich am Hoftheater - konnte nun erstmals die Spitzenposition erreichen, und Auber - der Erfolgskomponist der dreißiger Jahre - wurde unter Intendant Wangenheim wiederentdeckt.

DIE „AUBER-RENAISSANCE"

Die prozentuale Aufführungshäufigkeit Aubers unter den Intendanten (1827-1889)[25]



Nachdem Auber in den vierziger Jahren unter Intendant Gruben - vor allem nach 1844 unter dem neuen Herzog Ernst II. - kaum mehr gespielt worden war, erlebte er gleich in der ersten Spielzeit unter Wangenheim durch die Erstaufführung[26] seiner großen Oper 'Der Maskenball' (mit neuen Dekoratio-

[25] Die x-Achse ist nach Intendanten unterteilt, deren Namen abgekürzt wurden (vgl. das Abkürzungsverzeichnis auf S. 7). Die y-Achse gibt den Wert der Aufführungshäufigkeit in Prozent an. Zum Beispiel: Unter Intendant Wangenheim erzielte Auber 55 Aufführungen, dies entspricht bei einer Gesamtzahl von 1.644 Aufführungen einem Anteil von 3,35 %.

[26] Die Uraufführung von 'Der Maskenball' (27.2.1833) lag allerdings schon fast zwanzig Jahre zurück. Opern aus dem Spätwerk Aubers wurden auch unter Intendant Wangenheim nicht aufgeführt.

nen des 3. Aktes und neuen Kostümen) einen neuen Aufschwung. Bei den sieben Opern Aubers, die unter Wangenheim gespielt wurden, handelt es sich nicht um einen einfachen Rückgriff auf alte, einstudierte Repertoirestücke, sondern um zwei Erstaufführungen und fünf Neueinstudierungen. Eigentlich sind es sogar sechs Neueinstudierungen, denn der am 25.1.1852 zum ersten Mal gespielte 'Maskenball' wurde bereits am 20.9.1857 wieder in einer Neueinstudierung gegeben. Die Sorgfalt, die auf die Wiederetablierung der Opern Aubers verwendet wurde, zeigt sich auch darin, daß die Neueinstudierung von 'Die Stumme von Portici' mit neuen Dekorationen für alle fünf Akte erfolgte und der hohe Betrag von 1.000 fl. für die Ausstattung bewilligt wurde. 'Die Stumme von Portici' wurde - sicherlich nicht zuletzt wegen dieser aufwendigen Neuausstattung - mit 17 Aufführungen zur meistgespielten Oper Aubers unter Wangenheim. Außer 'Die Stumme von Portici' wurde 'Der Maskenball' noch sehr viel gespielt; bei beiden Werken handelt es sich bezeichnenderweise um zwei große Opern, während unter Ernst I. vor allem die über ein Dutzend komischen Opern Aubers gespielt worden waren. Auber konnte sich in den Jahren der nachfolgenden Intendanz Gustav von Meyern-Hohenbergs (1860-68) noch im Repertoire halten, danach verschwand er fast völlig vom Spielplan des Hoftheaters. Interessant ist, daß schon Wangenheim aus dem umfangreichen Opernwerk Aubers mit sicherem Gespür diejenigen Opern auswählte, die auch bis 1918 noch gelegentlich gespielt wurden ('Die Stumme von Portici', 'Fra Diavolo', 'Des Teufels Antheil', 'Maurer und Schlosser').

Italienische Komponisten

Die italienischen Komponisten fallen in den Listen der meistgespielten Stücke und Autoren diesmal eher durch ihre Abwesenheit auf. Bei den Stükken ist einzig der unverwüstliche 'Barbier von Sevilla' vertreten, bei den meistgespielten Autoren konnte sich nur Donizetti plazieren. Bellini, der unter Intendant Gruben (1844-51) der meistgespielte Komponist war, konnte sich nicht länger im Repertoire halten. Von beiden Komponisten, Donizetti und Bellini, kamen während der Intendanz Wangenheims keine neuen Stücke auf die Bühne, so daß ihre Opern nach etlichen Wiederholungen in den Spielzeiten 1851/52-1853/54 vom Spielplan verschwanden. In der Spielzeit 1856/57 erreicht die italienische Oper dann ihren Tiefpunkt in der Geschichte des Hoftheaters seit 1827: Nur 14,81 % der Opernaufführungen entfallen auf italienische Komponisten. Aber schon in den folgenden Spielzeiten löst Verdi mit der Erstaufführungsserie von 'Rigoletto' am 25.12.1857, 'La Traviata' am 31.10.1858 und 'Der Troubadour' am 23.10.1859 die alte Komponistengeneration Donizettis und Bellinis ab. Intendant Wangenheim kommt das Verdienst zu, Verdi mit diesen drei Opern am Hoftheater zu

Coburg und Gotha etabliert zu haben.[27] Bereits in der Spielzeit 1858/59 wurde Verdi mit neun und in der Spielzeit 1859/60 mit elf Aufführungen zum meistgespielten Komponisten dieser Spielzeiten überhaupt. Verdi hatte damit geradezu einen Senkrechtstart am Hoftheater, denn mehr als elf Aufführungen pro Saison konnten seine Opern auch später nicht erzielen. Er kam - dank Intendant Wangenheim - früher als sein großer Konkurrent Wagner auf hohe Aufführungszahlen am Hoftheater, wenngleich sich das Verhältnis in den folgenden Jahren schnell umkehrte. In die Intendanz Wangenheims fällt allerdings nicht nur die Erstaufführung von 'Der Troubadour', dem erfolgreichsten Werk Verdis am Hoftheater, sondern auch die erste Aufführung von 'Tannhäuser', das das erste und auch erfolgreichste Werk Wagners am Hoftheater war.

Die Dramatiker

Die beiden erfolgreichsten Dramatiker der vierziger und fünfziger Jahre, Birch-Pfeiffer und Benedix, haben als Autoren eine lang anhaltende Erfolgssträhne, allerdings verbirgt sich hinter dieser scheinbaren Konstanz doch ein reger Wechsel im Repertoire. Von den 15 Stücken Birch-Pfeiffers unter Intendant Wangenheim waren nur vier mit den Erfolgsstücken unter Intendant Gruben identisch, die restlichen elf Stücke waren Neuheiten. Bei Benedix verhält es sich ähnlich: Von ihm kamen acht neue Stücke in den neun Jahren von 1851 bis 1860 auf die Bühne des Hoftheaters. Schon in der ersten Spielzeit 1851/52 wurden unter dem neuen Intendanten drei Novitäten von Birch-Pfeiffer, zwei von Benedix und zwei von Friedrich gespielt, so daß die drei meistgespielten Dramatiker des Zeitraums gleich zu Beginn programmatisch mit Novitäten angesetzt wurden. Friedrich ist auch der einzige neue Autor, der sich unter Wangenheim durchsetzen konnte. Seine acht Stücke sind mit zusammen 57 Aufführungen im Durchschnitt erfolgreicher gewesen als die von Birch-Pfeiffer oder Benedix, denn diese beiden Dramatiker sammelten ihre hohen Aufführungszahlen vor allem durch die große Anzahl ihrer Stücke. Autoren, deren Dramen sehr oft gespielt wurden, die aber auf Grund der geringen Zahl ihrer Stücke nicht in der Liste der meistgespielten Autoren erscheinen, sind Grandjean (zwei Stücke und 23 Aufführungen) und Raeder (drei Stücke und 30 Aufführungen). Betrachtet man den Wert der durchschnittlichen Aufführungszahl der Werke eines Autors (=Zahl der Aufführungen/Zahl der Stücke), der bei Grandjean (11,5) und Raeder (10) sehr hoch ist, so sind besonders die Dramatiker interessant, die die niedrigsten Werte aufweisen.

[27] Zuvor war nur 'Ernani' am Hoftheater gespielt worden (erstmals am 21.11.1847), diese Oper wurde unter Wangenheim neu einstudiert und noch mehrmals wiederholt.

Die Dramatiker mit der niedrigsten durchschnittlichen Aufführungszahl pro Stück[28]

Dramatiker	durchschnittliche Aufführungszahl pro Stück	Aufführungen	Stücke
Wehl	1,25	5	4
Angely	2,00	12	6
Feldmann	2,00	6	3
Holtei	2,00	8	4
Tenelli	2,33	14	6
Bahn	2,67	8	3
Gutzkow	2,67	8	3
Töpfer	2,67	16	6
Albini	3,00	9	3
Shakespeare	3,00	12	4
Kotzebue	3,29	23	7
Raupach	3,29	23	7

Unter diesen Dramatikern, deren Werke durchschnittlich nur sehr wenig Wiederholungen[29] erzielten, finden sich viele aus der Zeit unter Herzog Ernst I. bekannte Autoren. Raupach, Töpfer, Angely, Kotzebue und Tenelli, die 1827 bis 1844 alle zu den meistgespielten Dramatikern gehörten, haben nun nur noch niedrige Aufführungszahlen. Es kamen keine neuen Stücke Raupachs, Kotzebues und Töpfers unter Intendant Wangenheim auf die Bühne, von Angely wurde ein neues Stück, das aber nach nur einer Aufführung abgesetzt wurde, und von Tenelli wurden zwei neue Stücke gespielt. Die alten Stücke dieser Autoren konnten nur sehr wenige Wiederholungen erzielen, so daß die ehemals beliebten Dramatiker nun die Schlußlichter bei dieser Auswertung bilden. Besonders erstaunlich ist der Umschwung bei Holtei, der unter Ernst I. mit 7,60 (38 Aufführungen/5 Stücke) die höchste durchschnittliche Aufführungszahl aller Dramatiker hatte. Unter Wangenheim wurden zwei seiner älteren Stücke noch je dreimal gespielt, zwei neue Stücke verschwanden nach der Erstaufführung sofort vom Spielplan.

Bei einem Vergleich mit der zurückliegenden zweiten Periode der Intendanz Grubens (1844-51) fallen in der obigen Liste die Namen Feldmanns und Gutzkows auf. Diese waren 1844-51 nach Benedix und Birch-Pfeiffer die meistgespielten Dramatiker gewesen, doch ihre Aufführungszahlen gehen im Jahr 1851, dem Amtsantritt Wangenheims, schlagartig zurück. Während sich Feldmann somit als „Eintagsfliege“ entpuppte, wurde Gutzkow später unter anderen Intendanten wieder regelmäßig am Hoftheater gespielt.

Diese etwas ungewöhnliche Betrachtung derjenigen Dramatiker, deren Stücke kaum wiederholt wurden, sollte eine Ergänzung zu der allgemein üblichen Aufzählung der erfolgreichsten Autoren bilden - zugleich sollte

[28] Bei dieser Auswertung wurden nur Dramatiker berücksichtigt, die mit mindestens drei Stücken im Spielplan vertreten waren.

[29] Unter Wangenheim wurden insgesamt 265 Dramen 1.069mal aufgeführt, so daß der Durchschnitt der Aufführungszahlen pro Drama bei 4,14 liegt.

damit auch das Schicksal der ehemals erfolgreichen Dramatiker verfolgt werden. Des weiteren konnte gezeigt werden, daß sich im Spielplan unter Wangenheim, der auf Grund der weiterhin dominierenden Autoren Birch-Pfeiffer und Benedix vielleicht auf den ersten Blick stagnierend anmutet, erhebliche Veränderungen vollzogen haben.

4. Gattungen

Aufführungen nach Gattungen

Gattung	Aufführungen	Anteil in %
Schauspiel	217	13,20 %
Lustspiel	574	34,91 %
Schwank	20	1,22 %
Posse	174	10,56 %
Trauerspiel	112	6,81 %
Oper	537	32,66 %
Singspiel	5	0,30 %
Ballett	3	0,18 %
Oratorium	2	0,12 %

Im Vergleich zur bisherigen Aufführungsverteilung der verschiedenen Gattungen fällt als Neuentwicklung auf, daß erstmals ein leichter Anstieg der Opernaufführungen zu bemerken ist. Daneben setzt sich eine Tendenz fort, die 1844 - mit Regierungsantritt Ernsts II. - einsetzte: Der Anteil der Trauerspielaufführungen steigt von 2,35 % (Ernst I.) über 4,59 % (Gruben2) auf nun 6,81 % (Wangenheim). In der Spielzeit 1856/57 erreichen die Trauerspiele sogar den Spitzenwert von 13,22 % der Aufführungen, ein höherer Anteil wird in der Geschichte des Hoftheaters (1827-1918) niemals erreicht. Dieser starke Anstieg ist aber vor allem auf die hohe Anzahl von Gastspielen, die in Trauerspielen stattfanden, zurückzuführen. In der Saison 1856/57 gastierte z. B. Marie Seebach sowohl in Coburg als auch in Gotha als Margarethe ('Faust I') und Clärchen ('Egmont'). Daß das Publikum in der Spielzeit 1856/57 aber nicht durch eine Überzahl ernster Dramen verschreckt wurde, dafür sorgte als Ausgleich eine hohe Zahl von Lustspielen und der niedrigste Anteil an Schauspielaufführungen (6,90 %), der jemals am Hoftheater festzustellen ist. Auch insgesamt gesehen zeigen die Schauspielaufführungen unter Wangenheim eine rückläufige Tendenz. 1844 hatte es eine sprunghafte Zunahme bei den Schauspielen und eine Abnahme bei den Possen gegeben, unter Wangenheim findet sich nun eine Gegenbewegung zu der unter Herzog Ernst II. durchgesetzten Umschichtung des Repertoires. Es ist erstaunlich, daß die alte und seit 1827 sehr beliebte Gattung der Posse nun eine zweite Blütezeit erlebt. 'Guten Morgen, Herr Fischer!'/Schneider, das

meistgespielte Stück unter Wangenheim, gehört zur Gattung der Posse.[30] Allerdings ist nun hauptsächlich eine neue Generation von Possenautoren mit neuen Stücken vertreten, denn der beliebteste Possendichter unter Ernst I. - Angely - wird kaum noch gespielt. Die neuen Publikumslieblinge sind nun Gustav Raeder (drei Possen mit 30 Aufführungen) und David Kalisch (sechs Possen mit 21 Aufführungen). David Kalisch und auch Louis Schneider sind - wie zuvor Angely - Vertreter der Berliner Lokalposse, die Wiener Posse konnte sich am Hoftheater zu Coburg und Gotha nicht etablieren. Der erfolgreichste Possendichter aus Wien war Nestroy mit 13 Aufführungen.

5. Gastspielwesen

Die Zeit unter Intendant Wangenheim ist in vielerlei Hinsicht eine reiche Zeit gewesen; das Bild der prachtvollen Neuausstattungen wird ergänzt durch eine Fülle gastierender Darsteller - darunter viele berühmte Sänger und Schauspieler, deren Auftritte eine besondere Attraktion für das Hoftheater in Coburg und Gotha bedeuteten. In den neun Jahren unter Intendant Wangenheim traten 86 Darsteller 337mal als Gäste auf, das Gastspielwesen hat damit im Vergleich zu der Zeit unter Intendant Gruben (1844-51: 52 Gäste mit 109 Auftritten) enorm an Umfang und Bedeutung gewonnen.

Die gastierenden Darsteller und ihre Auftritte

Lilla von Bulyovsky, Nationaltheater Pesth	27 Auftritte (bei 2 Aufenthalten)
Anna Zerr, Italienische Oper London	24 Auftritte (bei 2 Aufenthalten)
Emil Devrient, K. Hoftheater Dresden	20 Auftritte (bei 8 Aufenthalten)
Margarethe Ehrenbaum	17 Auftritte (bei 2 Aufenthalten)
Marie Seebach, K. K. Hoftheater Wien[31]	11 Auftritte (bei 3 Aufenthalten)
Caroline Denemy-Ney, Stadttheater Brünn	10 Auftritte (bei 1 Aufenthalt)
Karl Formes, Drury Lane Theater London	10 Auftritte (bei 3 Aufenthalten)
Eugenie Nimbs, Großherz. Hoftheater Darmstadt[32]	10 Auftritte (bei 3 Aufenthalten)
Marie Stolte	10 Auftritte (bei 2 Aufenthalten)
2 Gäste hatten	7 Auftritte
4 Gäste hatten	6 Auftritte
4 Gäste hatten	5 Auftritte
7 Gäste hatten	4 Auftritte
15 Gäste hatten	3 Auftritte
22 Gäste hatten	2 Auftritte
23 Gäste hatten	1 Auftritt

30 Das Stück wurde auf dem Theaterzettel als Vaudeville-Burleske angekündigt. Vaudeville und Burleske werden bei der Gattungszuordnung zur Posse hinzugezählt.

31 Marie Seebach war zur Zeit ihrer zwei Gastspielaufenthalte der Spielzeit 1856/57 in Wien engagiert, zum Zeitpunkt ihres dritten Gastspielaufenthalts im Dezember 1857 stand sie dann schon am K. Hoftheater in Hannover unter Vertrag.

32 Eugenie Nimbs war zuerst am Großherzoglichen Hoftheater in Darmstadt, zur Zeit ihres letzten Gastspielaufenthalts in Coburg im Mai 1858 schließlich am K. Hoftheater in Hannover engagiert.

Bei Betrachtung der Auftritte pro Gast sind verschiedene Veränderungen im Vergleich zu den Jahren zuvor auffällig. Im Gegensatz zu dem Zeitraum 1844-51, als noch 40,38 % der Gäste wegen eines einzigen Auftritts nach Coburg oder Gotha kamen, haben nun nur noch 26,74 % der Gäste nur einen Auftritt. Immer mehr Darsteller geben ein zumindest zwei oder drei Auftritte umfassendes Gastspiel am Hoftheater. Aber nicht nur hinsichtlich der Menge der Gäste, sondern vor allem auch bei den Gästen mit den meisten Auftritten läßt sich die Tendenz zu längeren Gastspielen beobachten. Während in den Jahren 1844-51 kein Darsteller mehr als sechs Gastauftritte hatte, erzielten nun unter Intendant Wangenheim mehrere Darsteller wesentlich höhere Auftrittszahlen. Diese lassen sich in zwei Gruppen gliedern: Zum einen bekannte und beliebte Darsteller, die wiederholt zu Gastspielen nach Coburg und Gotha kamen (vor allem Emil Devrient, Marie Seebach), zum anderen Darsteller, die über einen mehrmonatigen Zeitraum am Hoftheater „als Gast" auftraten (Lilla von Bulyovsky, Anna Zerr, Margarethe Ehrenbaum) - ihre Einordnung als Gast entspricht dabei den Angaben der Theaterzettel und ihrem vertraglichen Status am Hoftheater. Zuvor gab es in der Geschichte des Hoftheaters nur einmal einen Darsteller, der über einen längeren Zeitraum hinweg gastierte (Hr. Lami, 1828).

Mehrmonatige Gastspielaufenthalte

Das nun unter Wangenheim mehrfach zu beobachtende Phänomen der langandauernden Gastspiele läßt sich am besten als Mischung aus Gastspiel und Engagement charakterisieren und mit dem Terminus „als Gast engagiert" beschreiben. Sicherlich wurde damit versucht, die Vorteile beider Formen - die Attraktivität eines neuen Darstellers für das Publikum und die Kontinuität der Ensemblearbeit und im Repertoire - zu vereinen. Der Ablauf dieser Gastspiele ist bei den drei Darstellerinnen (Bulyovsky, Zerr, Ehrenbaum) fast identisch: Sie kamen zu einem kurzen Probegastspiel ans Hoftheater und spielten dann in der nächsten (Bulyovsky, Ehrenbaum) bzw. übernächsten (Zerr) Spielzeit im Winter mehrere Monate lang in Coburg und in Gotha.

Dieses Schema sei am Einzelfall genauer erläutert: Lilla von Bulyovsky trat zwischen dem 22.3. und dem 5.4.1859 viermal in Gotha auf. Dieses Probegastspiel war offensichtlich erfolgreich, so daß die Schauspielerin in der nächsten Spielzeit vom 10.11.1859 bis 4.4.1860 an 23 Abenden am Hoftheater auftrat. Neun Abende davon spielte sie in Coburg und 14 in Gotha, so daß die verschiedenen Zuschauerkreise beider Städte in den Genuß ihres Gastspiels kamen. Dadurch, daß sich ihre Auftritte auf zwei Städte verteilten, konnte sie die meisten ihrer Rollen mindestens zweimal geben, und der mit dem Einstudieren eines Stücks bzw. der Integration eines Gastes in das Ensemble des Hoftheaters verbundene Aufwand lohnte sich

damit eher als bei einmaligen Gastauftritten. Das Repertoire Lilla von Bulyovskys erweist sich als sehr beschränkt, sie spielte bei ihren 27 Auftritten nur elf Rollen: u. a. fünfmal die Herzogin von Langeais in 'Freund Grandet', einem Stück des Intendanten Wangenheim, und je viermal Maria Stuart und Donna Diana in den gleichnamigen Werken. Erst gegen Ende ihres Aufenthaltes am Hoftheater erweiterte sie ihr Repertoire, hinzu kamen die Sappho (in einer Neueinstudierung des Trauerspiels von Grillparzer) und - als letzter Auftritt am Hoftheater - die Gabriele (bei der Erstaufführung von 'Leichtsinn und seine Folgen'/Dumas). Allerdings muß man bei dem kleinen Rollenrepertoire Bulyovskys bedenken, daß diese Schauspielerin vom Nationaltheater in Pesth kam und erst die deutsche Sprache und die deutschen Rollen erlernen mußte. Lilla von Bulyovsky konnte sich aber nach ihrem ausgedehnten Gastspiel am Hoftheater zu Coburg und Gotha auch an anderen deutschen Bühnen durchsetzen, sie wurde anschließend am Hoftheater in Dresden engagiert.

Die Vereinbarungen mit Margarethe Ehrenbaum bezüglich ihres mehrmonatigen Gastspiels in der Spielzeit 1855/56 sind erhalten. Margarethe Ehrenbaum gastierte am 15.6.1855 am Hoftheater und präsentierte ihr vielfältiges Können in vier Rollen, da Szenen aus vier verschiedenen Stücken gegeben wurden. Am 19.6.1855 unterzeichnete sie einen Kontrakt, mit dem sie sich einerseits ab 1.9.1856 als Ensemblemitglied und andererseits für die Spielzeit 1855/56 für 16 Gastrollen verpflichtete:[33]

> Fräulein Margarethe Ehrenbaum wird von der diesjährigen Wiedereröffnung des Theaters in Koburg an, acht Gastrollen in einem Zeitraum von sechs Wochen geben, mit der Bedingung, daß sechs Rollen von ihr und zwei von der Herzogl. Hoftheaterintendanz bestimmt werden. Diese ersteren sechs Rollen sind Fräulein Ehrenbaum zugesagt worden:
> 1, Donna Diana
> 2, Gretchen (:Faust:)
> 3, Schwäbin und Tagebuch
> 4, Julia (:Scenen:) und verwunschener Prinz
> 5, Maria Stuart und
> 6, Jane Eyre
> Ein ganz gleiches Gastspiel ist für die Wintersaison von Gotha, vom Anfang Januar 1856 an, mit derselben abgeschloßen. Für jeden Abend an dem Fräulein Ehrenbaum gastirt, ist derselben ein Gastspielhonorar von fünf Friedrichsd'or aus der Herzogl. Privatkasse zugesichert.[34]

Besonders auffällig ist hier die frühzeitige Festlegung des Gastspiels und der Rollen - im Mai 1855 werden bereits sechs Rollen und damit auch sechs Stücke der Herbstsaison 1855 und der Wintersaison 1856 bestimmt. Mit

[33] In diesem besonderen Fall war also der Auftritt am 15.6.1855 ein Gastspiel auf Engagement, die Gastspiele der Spielzeit 1855/56 dagegen sind als Gastspiele vor Engagementsantritt zu werten.

[34] Staatsarchiv Coburg: Theater 1036.

Ausnahme der Stücke 'Die Schwäbin' und 'Das Tagebuch' und der Rolle der Jane Eyre spielte Margarethe Ehrenbaum tatsächlich die oben genannten Rollen. Insgesamt gab sie fünf Rollen sowohl in Coburg als auch in Gotha, die beiden Spielorte wurden hier wirklich - wie im Kontrakt beschrieben - gleichermaßen mit ihren Gastspielen bedacht. Nach dem letzten Gastspiel in Gotha am 26.2.1856 wurde Margarethe Ehrenbaum auf ihren Wunsch hin bereits ab 1.3.1856 fest engagiert, die zusätzlich entstehenden Gagenkosten, die im Etat nicht vorgesehen waren, da sie ursprünglich erst ab 1.9.1856 verpflichtet werden sollte, wurden von der Herzogl. Privatkasse bestritten.

Gastspiele von Sängern

Die Darstellerin mit den zweitmeisten Gastspielauftritten unter Intendant Wangenheim ist Anna Zerr, die „1. Sängerin der Ital. Oper in London“.[35] Anna Zerr absolvierte ebenso wie Lilla von Bulyovsky ein vier Auftritte umfassendes Probegastspiel und trat dann vom 9.12.1856 bis zum 12.4.1857 noch 20mal als Gast auf. Ihr in Coburg und Gotha vorgestelltes Repertoire umfaßte nur neun Partien, neben vier Auftritten als Lucia von Lammermoor sind vor allem die drei Auftritte als Königin der Nacht erwähnenswert. Die Neueinstudierung und teure Neuausstattung der 'Zauberflöte' am 25.12.1856 erfolgte sicherlich nicht zuletzt deshalb zu diesem Zeitpunkt, weil mit Anna Zerr die schwierige Koloraturpartie der Königin der Nacht adäquat besetzt werden konnte. Es ist beachtlich, wie viele Soprane - unter ihnen auch viele berühmte - während der Jahre 1851-60 in Coburg und Gotha gastierten. Eine kurze Aufzählung der bekanntesten Namen mag dies illustrieren: Marie von Marra-Volmer (K. russische Kammersängerin), Henriette Sontag[36], Frl. Falconi vom Theater „della scala“ zu Mailand, Jenny Lutzer (K.K. Österreich. Kammersängerin) und Natalie Frassini. Frl. Falconi und Natalie Frassini erhielten nach ihrem Gastspiel ein Engagement, sie blieben aber beide nicht lange am Hoftheater. Das Engagement einer ersten Sängerin gestaltete sich für das Hoftheater zu einem immer wiederkehrenden Problem dieser Jahre, während das Fach des ersten Tenors über Jahrzehnte hinweg mit Julius Reer offensichtlich zufriedenstellend besetzt war. Es gastierten aber nicht nur viele Sängerinnen in der Hoffnung auf ein Engagement am Hoftheater, sondern das Fehlen einer erstklassigen Sopranistin wurde auch mehrfach durch kurz- oder längerfristige Gastspiele[37] überbrückt. Insgesamt erfolgten

[35] So die Ankündigung auf dem Theaterzettel bei ihrem ersten Auftritt am 21.2.1855.

[36] Der Theaterzettel vermerkt bei ihrem Auftritt am 16.6.1852: „als letztes Auftreten auf der Bühne vor ihrer Abreise nach Amerika“.

[37] Neben dem Dauergastspiel Anna Zerrs im Winter 1856/57 sind hier auch die diversen Gastspiele verschiedener Sängerinnen (u. a. zehn Auftritte von Caroline Denemy-Ney) im Frühjahr 1860 zu nennen, nachdem Frl. Frassini Anfang März 1860 kurzfristig ihre Entlassung erhielt und nicht mehr auftrat.

unter Intendant Wangenheim 114 Gastauftritte in Sopranpartien und nur vier Gastauftritte in Tenorpartien. Dieses enorme Mißverhältnis läßt sich nicht allein dadurch erklären, daß das Engagement eines ersten Tenors nicht zur Diskussion stand, sondern man muß zusätzlich davon ausgehen, daß Julius Reer[38] - wie viele erste Darsteller der damaligen Zeit - keine Konkurrenz durch gastierende Sänger in seinen Rollen wünschte. Es ergibt sich deshalb, daß unter Intendant Wangenheim ausnahmsweise mehr Sänger in Bariton- und Baßpartien[39] als in Tenorpartien am Hoftheater gastierten.

Gastspiele auf Engagement

Gerade in der Blütezeit des Gastspielwesens unter Intendant Wangenheim, in der so viele und so viele berühmte Darsteller wie nie zuvor am Hoftheater gastierten, ist es unmöglich, eine Trennung zwischen Virtuosengastspiel und Gastspiel auf Engagement durchzuführen. Das Theater leistete sich den Luxus, sowohl berühmte Darsteller für kurze oder längere Gastspielaufenthalte zu verpflichten wie auch erstklassige Solisten für das Hoftheaterensemble zu engagieren. So wurden beispielsweise die beiden bereits erwähnten, bekannten Sängerinnen Frassini und Falconi nach einem Gastspiel engagiert. Die alte Variante des Gastspiels auf Engagement, bei der engagementslose Darsteller nach ein oder zwei Gastauftritten bei Erfolg sofort engagiert wurden, gibt es kaum noch. Unter den Neuengagierten finden sich nun ebensoviel Darsteller, die zuvor an renommierten Theatern engagiert waren, wie Darsteller ohne Engagement. Die kurzfristigen Veränderungen in der Ensemblestruktur müssen nun etwas längerfristigen Planungen weichen: Die meisten Gastspiele finden im Monat Mai statt, die Neuengagements werden dann zu Beginn der neuen Spielzeit im Herbst angetreten. Vor allem in den ersten beiden Spielzeiten unter Intendant Wangenheim sind viele Engagements in Folge von Gastspielen und zusätzlich noch einige Engagements ohne vorhergehendes Gastspiel zu finden; in diesen Jahren versuchte Wangenheim verstärkt, das Hoftheater durch neue Stücke, Neueinstudierungen, neue Ensemblemitglieder und etliche Gäste in einem neuen Licht erscheinen zu lassen. In den letzten Jahren seiner Intendanz wurden kaum noch gastierende Darsteller eingestellt: Von den elf Gästen der Spielzeit 1858/59 und von den 18 Gästen der Spielzeit 1859/60 wurde nur jeweils ein Darsteller

[38] Die Abhängigkeit von Julius Reer zeigt sich auch in einem Schreiben Wangenheims an den Herzog vom 19.6.1854: „Unser ganzes Opernrepertoire, mit alleiniger Ausnahme der Oper 'Figaros Hochzeit' liegt in den Händen des Kammersängers Reer; eine Erkrankung desselben würde unabsehbare Störungen in die Vorstellungen bringen. Um nun die Anzahl der Opern zu erhöhen die ohne Reer zu geben sind, so erlauben wir uns den ehrerbietigsten Antrag zu stellen, die höchst melodiöse Oper Kreutzers 'Das Nachtlager in Granada' unserem Repertoire einreihen zu dürfen." (Staatsarchiv Coburg: Theater 355).

[39] So kam der Bassist Karl Formes, „Kammersänger Ihrer Majestät der Königin von England" (Vermerk des Theaterzettels), dreimal zu Gastspielen ans Hoftheater.

für das Hoftheater engagiert. Dabei liegt gerade in der letzten Spielzeit 1859/60 der bisherige Höhepunkt der Gastspieltätigkeit: 18 Gäste absolvierten 76 Auftritte, diese enorme Zahl sollte erst Jahrzehnte später übertroffen werden.

Gastspielauftritte nach Gattungen

Schauspiel	55 Auftritte	16,32%
Lustspiel	72 Auftritte	21,36%
Trauerspiel	51 Auftritte	15,13%
Oper	143 Auftritte	42,43%
Ballett / Tanz	16 Auftritte	4,75%

Wie aus der Auflistung der Gastspielauftritte nach Gattungen deutlich wird, fanden mehr Gastspiele im Sprechtheater als im Musiktheater statt. Der Bereich des Lustspiels ist bei den Gastspielen im Verhältnis zu dem großen Anteil dieser Gattung an den Gesamtaufführungen wiederum unterrepräsentiert: In den 768 Lustspielaufführungen erfolgten nur 72 Gastspielauftritte, während sich bei den 112 Trauerspielaufführungen 51 Gastspielauftritte finden. Die vielen Gastspiele waren wohl auch eine wesentliche Ursache für den Aufschwung der zuvor selten gespielten Gattung der Trauerspiele. Vor allem die gastierenden Schauspielerinnen mit den meisten Auftritten wählten vorzugsweise große tragische Rollen zur Präsentation ihres Könnens, diese konnten auch auf Grund ihres Renommees - im Gegensatz zu unbekannten Künstlern - die Stücke (mit)bestimmen, in denen sie auftreten wollten. Beliebte Rollen Lilla von Bulyovskys in Trauerspielen waren Maria Stuart und Clärchen ('Egmont'), Marie Seebach trat dreimal als Margarethe ('Faust I') und dreimal als Clärchen auf, Margarethe Ehrenbaum gastierte je dreimal als Maria Stuart und Margarethe. So verwundert es kaum, daß die meistgespielte Rolle dieser Zeit mit zehn Auftritten Maria Stuart ist, dieses Stück wurde überhaupt nur viermal gespielt, ohne daß ein Gast die Titelrolle übernahm. Erst die zweitmeistgegebene Rolle ist eine Gesangspartie: Charlotte Christina in 'Santa Chiara'/Ernst II. Der Herzog hörte sicherlich gern seine eigene Komposition in der Interpretation verschiedener, guter Sängerinnen. Weitere gute Partien boten die beiden Opern Meyerbeers 'Die Hugenotten' und 'Robert der Teufel', die gern von Gästen ausgewählt wurden. Meyerbeer ist damit der beliebteste Autor bei gastierenden Darstellern.

Gastspielauftritte nach Autoren

1.	Meyerbeer	27 Auftritte
2.	Birch-Pfeiffer	21 Auftritte
3.	Goethe	19 Auftritte
4.	Schiller	17 Auftritte
5.	Bellini	16 Auftritte
	Ernst II.	16 Auftritte
7.	Donizetti	14 Auftritte
8.	Shakespeare	13 Auftritte

Bei den aufgelisteten Komponisten ergeben sich kaum Abweichungen zum Gesamtspielplan, einzig Auber, der unter Wangenheim wiederentdeckt wurde und zum zweitmeistgespielten Komponisten avancierte, gehörte mit seinen älteren Opern nicht zum Repertoire der gastierenden Sänger. Im Sprechtheater sind hingegen große Abweichungen zwischen dem Repertoire der gastierenden Schauspieler und dem des Hoftheaters zu bemerken; die einzige Übereinstimmung ist die führende Position von Birch-Pfeiffer. Der fast ebenso oft gespielte Benedix findet sich dagegen nur sechsmal im Repertoire der Gäste. Birch-Pfeiffer, Erfolgsautorin und Schauspielerin, gastierte selbst am 26.11.1852 als Bärbel in ihrem Stück 'Dorf und Stadt' in Coburg. Ihre Stücke profitierten von ihrer persönlichen Erfahrung als Schauspielerin und boten viele dankbare Rollen. Vor allem 'Die Waise aus Lowood' enthält zwei Rollen, die immer wieder von gastierenden Darstellern gewählt wurden: Rochester wurde u. a. zweimal von Emil Devrient gegeben, Jane Eyre zweimal von Marie Seebach. Beide gastierten außerdem gemeinsam in Birch-Pfeiffers 'Dorf und Stadt' als Reinhard und Lorle am 6.12.1857.

Die nach Birch-Pfeiffer viel gespielten Dramatiker im Repertoire der Gäste weichen kraß vom sonstigen Repertoire des Hoftheaters ab. Mit Goethe, Schiller und Shakespeare sind drei Klassiker an vorderster Stelle, die - mit Ausnahme Schillers - sonst kaum gespielt wurden. Mit zehn Gastspielauftritten bei insgesamt elf Aufführungen kann man sagen, daß Goethes 'Egmont' fast nur wegen der Gäste immer wieder am Hoftheater aufgeführt wurde. Ähnlich verhält es sich bei Schillers 'Maria Stuart'. Bei der obigen Auswertung taucht nun erstmals der Name Shakespeares auf, dessen Stücke bisher am Hoftheater zu Coburg und Gotha selten zu sehen waren. Die meistgewählten Rollen aus seinem umfangreichen dramatischen Schaffen waren die der Julia und des Othello, so daß bei Shakespeare ebenso wie bei Goethe und Schiller die Trauerspiele am meisten gespielt wurden. Die 13 Gastspielauftritte in Shakespeares Stücken sind um so auffälliger, da es in den neun Jahren unter Intendant Wangenheim insgesamt nur zwölf Aufführungen von Werken Shakespeares gab.[40]

Zusammenfassend kann man sagen, daß gerade während der Intendanz Wangenheims, in der das Gastspielwesen einen ersten Höhepunkt erreichte, der bestimmende Einfluß der Gäste auf den Spielplan deutlich wird. Einige Gattungen (Trauerspiele) und Autoren (z. B. Shakespeare) erreichen Aufführungszahlen, die im normalen Spielbetrieb des Hoftheaters nie zustandegekommen wären. Das Repertoire der Gäste und des Hoftheaters differieren in zweierlei Hinsicht: Das Gastspielwesen hat zum einen einen retardierenden Einfluß auf den Spielplan, so daß z. B. alte Stücke immer wieder gespielt

[40] Darunter auch vier Auftritte des dunkelhäutigen Schauspielers Ira Aldridge, der am 16. und 18.11.1852 mit seiner englischen Gesellschaft und am 27. und 29.3.1854 als englischsprechender Darsteller im Ensemble des Hoftheaters auftrat.

werden, um einen berühmten Darsteller eine bekannte Rolle neu interpretieren zu sehen. Das Repertoire vieler Virtuosen ähnelt sich auch sehr, da gewisse große und zugkräftige Rollen von allen gastierenden Darstellern gern gegeben werden. Zum anderen bringen die Gäste jedoch auch neue Stücke mit, die das Repertoire des Hoftheaters bereichern und unter Umständen übernommen werden, und sie ermöglichen - wie z. B. die Koloratursängerin Anna Zerr - Neueinstudierungen von Werken, die ausschließlich mit dem festen Ensemble nicht bestritten werden könnten. Ich denke, beide Tendenzen werden während der Intendanz Wangenheims deutlich.

EMIL DEVRIENT (1803-1872) UND MARIE SEEBACH (1830-1897)

Das Repertoire Emil Devrients bewegte sich ebenfalls zwischen den zwei Polen der Repertoirebereicherung und -stagnation. Bei seinem ersten Gastspiel (1847) stellte Devrient in einer dramatischen Lesung 'Uriel Acosta'/ Gutzkow vor, das in der Folge vom Hoftheater einstudiert und ein erfolgreiches Repertoirestück wurde. Dagegen finden sich in den späteren Jahren kaum noch neue Stücke im Repertoire Devrients, er spielte über Jahrzehnte hinweg dieselben Rollen (z. B. Bolingbroke in 'Das Glas Wasser' am Hoftheater am 31.3.1847, 1.5.1853 und 20.3.1865). Die von ihm bevorzugten Dramen weichen kaum vom sonstigen Spielplan des Hoftheaters ab, Birch-Pfeiffer ist auch bei Devrients Gastspielen der meistvertretene Autor.

Emil Devrient, von 1831 bis 1868 am Königl. Hoftheater in Dresden engagiert, kam zwischen 1847 und 1868 mehrfach zu Gastspielen ans Hoftheater zu Coburg und Gotha. Devrient war einer der bedeutendsten Schauspieler seiner Zeit und nahm u. a. teil an den Gesamtgastspielen deutscher Schauspieler in London 1852 und 1853 und dem Gesamtgastspiel in München[41] anläßlich der Industrieausstellung in 1854. Er unternahm ausgedehnte Gastspielreisen durch ganz Deutschland und galt als einer der bedeutendsten Repräsentanten des Virtuosentums seiner Zeit. Devrient kam während der Jahre unter Intendant Wangenheim, mit dem er persönlich befreundet war, achtmal zu Gastspielen nach Coburg bzw. Gotha. Seine Aufenthalte am Hoftheater waren häufig, aber dafür immer nur von kurzer Dauer: Im Gegensatz zu den teilweise langen Gastspielreisen an andere Theater spielte er in Coburg oder Gotha nie an mehr als drei Abenden pro Aufenthalt. Auf Grund des guten Verhältnisses zu Wangenheim und Herzog Ernst II. war Devrient durchaus bereit, auch nur für einen einzigen Auftritt wie z. B. zur Festvorstellung am 31.8.1857 nach Coburg oder am 29.1.1866 nach Gotha[42] zu

[41] Houben, der Biograph Devrients, erklärt über die Bekanntschaft Devrients mit dem Münchner Intendanten Dingelstedt: „An dem gastlichen Hofe des Herzogs von Coburg hatten sich beide kennen gelernt und befreundet." (Heinrich Hubert Houben, Emil Devrient. Sein Leben, sein Wirken, sein Nachlass. Frankfurt a. M. 1903, S. 127).

[42] Den Hintergrund dieses Gastspiels erhellt ein Telegramm Wangenheims vom 23.1.1866:

reisen. Der Begriff Gastspielreise trifft also in diesen Fällen kaum zu, es handelte sich gelegentlich nur um eine kleine Reiseunterbrechung, wenn Devrient auf dem Weg zu einem anderen Gastspiel war. So machte er z. B. einen kurzen Abstecher nach Coburg und gastierte dort am 1. und 4. Mai 1853, als er sich auf dem Weg von Dresden zu einem Gastspiel nach München befand. Zur Honorarfrage schrieb Devrient bei dieser Gelegenheit in einem Brief vom 19.4.1853 an Wangenheim folgendes:

> [...] erlaube ich mir hier zu erwidern, dass mich lediglich der Wunsch vor Sr. Hoheit dem Herrn Herzog, wie dem Hohen Hofe aufzutreten, kein anderes Intresse, nach Coburg führt. Wie ich Ew. Hochgeboren schon bemerkte, haben die Honorare, unter welchen ich in Deutschland nicht auftrete, eine Höhe erreicht, die ich durchaus nicht ansprechen will und ein Antheil-Spiel, vor einem weniger zahlreichen Publikum, würde dasselbe bedeuten. Wollte daher Sr. Hoheit das mir Bestimmte in ein Andenken verwandeln, so würde der geringste Gegenstand mir für das reichste Honorar gelten![43]

Emil Devrient erhielt - wie im Brief gewünscht - als Andenken einen Ring vom Herzog für das Gastspiel. Die bescheidene Haltung Devrients, der die Ehre, vor dem Herzog spielen zu dürfen, über die Honorarfrage zu stellen scheint, wird um so verständlicher, wenn man bedenkt, daß er im Anschluß an das erst wenige Wochen zurückliegende Gastspiel am 22. und 23. März 1853 eine goldene Medaille vom Herzog verliehen bekommen hatte. Diese Ehrung war die erste Ordensverleihung an einen deutschen Schauspieler.[44] Ernst II. schätzte Emil Devrient sehr, und dieser war ein gern gesehener Gast am Hoftheater und am Hofe - wie viele andere Künstler auch (Meyerbeer, Liszt, Birch-Pfeiffer, Freytag usw.). Durch den kunstliebenden Herzog, der viele Künstler mit seinem persönlichen Umgang, Einladungen an den Hof, Geschenken oder Orden auszeichnete, wurde es möglich, daß am Hoftheater zu Coburg und Gotha prominente Darsteller gastierten, die mit den begrenzten Etatmitteln des kleinen Hoftheaters sonst nicht zu einem Gastspiel eingeladen hätten werden können. Der Glanz des Hofes lockte viele Darsteller, und davon profitierte auch das Hoftheater, das sich durch den persönlichen und finanziellen Einsatz des Herzogs auf eine erstaunliche Höhe schwingen konnte. Ein Hoftheater konnte so durch einen für sein Theater engagierten Fürsten zusätzliche Attraktivität gewinnen, die beispielsweise ein Stadttheater nicht bieten konnte.

„Frau Prinzessin Alice von England wünscht ihre persönliche Bekanntschaft. Meine gnädigsten Herrschaften lassen Sie freundlichst auf nächsten Sonntag zum Diner einladen. Ihre Wohnung im Schlosse schon bereit." (Heinrich Hubert Houben, Emil Devrient. Sein Leben, sein Wirken, sein Nachlass. Frankfurt a. M. 1903, S. 458).

43 Heinrich Hubert Houben, Emil Devrient. Sein Leben, sein Wirken, sein Nachlass. Frankfurt a. M. 1903, S. 377.

44 Nach: Heinrich Hubert Houben, Emil Devrient. Sein Leben, sein Wirken, sein Nachlass. Frankfurt a. M. 1903, S. 156; Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Band II. Hrsg. von Rolf Kabel und Christoph Trilse. Berlin 1967, S. 386.

Anläßlich des Geburtstages der Herzogin Marie holte der Herzog für den 6. und 7. Dezember 1857 sogar zwei der ersten Schauspieler ihrer Zeit zu einem gemeinsamen Gastspiel nach Coburg: Emil Devrient und Marie Seebach. Sie spielten in 'Dorf und Stadt' und in 'Egmont' - Egmont und Clärchen waren Paraderollen beider Darsteller, die diese mehrmals bei Gastauftritten in Coburg oder Gotha gaben. Marie Seebach wurde - als erste Schauspielerin - wie Devrient mit einem Orden ausgezeichnet, sie erhielt 1857 die Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft.[45]

Marie Seebachs steile Karriere begann 1854 bei einem erfolgreichen Gastspiel am Wiener Burgtheater und beim Gesamtgastspiel in München, wo sie auch gemeinsam mit Emil Devrient auf der Bühne stand (u. a. als Louise und Ferdinand in 'Kabale und Liebe'). Drei der vier in München erfolgreich gegebenen Rollen präsentierte sie gleich bei ihrem ersten Gastspiel am Hoftheater im Dezember 1856: Margarethe ('Faust I'), Clärchen ('Egmont') und Louise ('Kabale und Liebe'). Schon dieses erste Gastspiel in Coburg war ein durchschlagender Erfolg; Regisseur Kawaczynski notierte auf dem Theaterzettel vom 21.12.1856, als Marie Seebach in 'Die Waise aus Lowood' und Szenen aus 'Egmont' spielte: „Das Theater war bei geräumten Orchester, brechend voll." Daraufhin wurden für die Vorstellung am 26.12.1856 ('Faust I') die Preise erheblich erhöht. Erhöhte Preise gab es nur sehr selten am Hoftheater; Marie Seebach und Emil Devrient waren die einzigen Schauspieler, bei deren Gastspielen die Preise angehoben wurden - ein Zeichen der außergewöhnlichen Wertschätzung beider Darsteller. Marie Seebach galt nicht nur am Hoftheater zu Coburg und Gotha, sondern auch in ganz Deutschland als eine der berühmtesten Schauspielerinnen ihrer Zeit:

> Als Königlich hannoversche Hofschauspielerin hatte sie nicht nur ganz Deutschland, sondern auch Holland, Rußland, Amerika, Schätze sammelnd, bereist. Sie war längst die berühmteste Schauspielerin deutscher Zunge geworden.[46]

Marie Seebach war aber nicht nur in den Zeiten ihres größten Ruhms (50er und 60er Jahre) gern am Hoftheater gesehen, sondern das Herzogspaar und das Publikum bewiesen ihr über Jahrzehnte hinweg die Treue. Das Hoftheater bot ihr in späteren Jahren beim altersbedingten Übergang zu Mütterrollen sogar die Möglichkeit, diese neuen Rollen hier auszuprobieren. Marie Seebach kehrte - wie Emil Devrient - bis ins hohe Alter immer wieder nach Coburg und Gotha zurück. Sie gastierte erstmals 1856 und letztmals 1892 am Hoftheater, hatte während dieser Zeit 56 Auftritte und war damit der meistgesehene Gast auf der Bühne des Hoftheaters zu Coburg und Gotha.

[45] Vgl. Max Hans, Die Orden und Ehrenzeichen von Sachsen-Coburg-Saalfeld und Sachsen-Coburg-Gotha 1689-1935. Coburg 1986, S. 110.

[46] Paul Schlenther, Theater im 19. Jahrhundert. Ausgewählte theatergeschichtliche Aufsätze. Hrsg. von Hans Knudsen. Berlin 1930, S. 140.

IV.4 Intendant Gustav von Meyern-Hohenberg (29.6.1860-14.6.1868, 1.538 Aufführungen)

Die Leiter des Hoftheaters in den Jahren von 1827 bis 1868 waren Angehörige des Adels, die vor bzw. nach ihrer Intendanz mit einem anderen Aufgabenbereich im Hofdienst standen.[1] Sie waren in erster Linie vertraut mit der Stadt, dem Herzogtum, dem Hof und mit administrativen Aufgaben, ihr künstlerisches Interesse oder eine entsprechende Betätigung waren zweitrangig. Wie schon der Amtsvorgänger, Maximilian von Wangenheim, schrieb aber auch der neue Intendant Meyern-Hohenberg selbst einige Dramen, die das Hoftheater zeigte.[2] Die langen Amtsperioden der Hoftheaterintendanten (Hanstein 1829-41, Gruben 1841-51, Wangenheim 1851-60, Meyern-Hohenberg 1860-68) ermöglichten eine kontinuierliche Arbeit am Hoftheater. Sie bieten außerdem eine ausreichende Datenbasis für eine quantitative Analyse, die die Entwicklungen innerhalb der mehrjährigen Intendanz und deren Besonderheiten herausarbeitet. Darüber hinaus ergeben sich gute Vergleichsmöglichkeiten zwischen der neunjährigen Intendanz Wangenheims und der achtjährigen Intendanz Meyern-Hohenbergs. Baron Gustav von Meyern-Hohenberg, seit 1843 in herzoglichen Diensten, war Geheimer Kabinettsrat, bevor er nach dem Rücktritt Wangenheims im April 1860 zum Intendanten berufen wurde.[3]

Der Beginn der neuen Intendanz - eine analytische Beschreibung

Zwischen den Spielzeiten 1859/60 und 1860/61 begab sich das Hoftheaterensemble erstmals auf eine kleine Gastspielreise: Vom 29.6.-2.7.1860 wurden vier Opernvorstellungen in Bayreuth bestritten.[4] Die neue Spielzeit begann in Coburg am Sonntag, dem 2.9.1860, mit 'Der Troubadour'. Marie von Lásló-Doria sang die Leonore als Gastrolle, die wiederholten Gastauftritte der Sopranistin (2.9.-28.10.1860) gingen nahtlos in ein Engagement

[1] Eduard Devrient stellte den „kunstfremden Hofintendanten" (S. 187), d. h. der „Beamtendirektion" (S. 94) die „Künstlerdirektion" (S. 94) gegenüber (Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Band II. Berlin 1967). Die Einschätzung Devrients und seiner Nachfolger bewirkte, daß diese Intendanten bis heute in der Theaterwissenschaft zumeist geringschätzig beurteilt werden.

[2] Viele der Intendanten des Hoftheaters betätigten sich auch als Dramatiker, ihre Werke wurden in erster Linie während ihrer eigenen Intendanz in Coburg und Gotha aufgeführt: Fünf Dramen Elsholtz', ein Drama Wangenheims, sieben Dramen Gustav von Meyern-Hohenbergs, vier Dramen Tempelteys, drei Dramen Ebarts, ein Drama Bendas und ein Singspiel Busso von Meyern-Hohenbergs wurden am Hoftheater gespielt.

[3] Vgl. Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 57.

[4] Der Anlaß hierzu war die Feier des 50jährigen Jubiläums der Vereinigung der Stadt und Provinz Bayreuth mit der Krone Bayern.

über (ab November 1860). Weitere neue Darstellerinnen hatten in den ersten beiden Vorstellungen ihre „Antrittsrollen“: Fräulein Kristinus debütierte als Azucena in 'Der Troubadour'; in 'Minna von Barnhelm' am 4.9.1860 konnten sich zwei neu engagierte Schauspielerinnen gleich in den beiden weiblichen Hauptrollen präsentieren: Ellen Franz als Minna und Johanna Grahl als Franziska. Von diesen drei neuen Ensemblemitgliedern hatte übrigens nur Ellen Franz zuvor am Hoftheater gastiert (am 10.2.1860), die anderen erhielten ihr Engagement nicht auf Grund eines vorhergehenden Gastspiels; es zeigt sich, daß das Gastspiel auf Engagement langsam seine ursprünglich beherrschende Bedeutung für die Engagementsvermittlung verlor.

Die dritte Vorstellung der neuen Spielzeit brachte die erste Novität: 'Die Anna-Lise'/Hersch, ein Stück, das mit zwölf Aufführungen unter Meyern-Hohenberg zu den meistgespielten zählt. Am 21.9.1860 folgte das erste neue Trauerspiel 'Die Fabier'/Freytag, am 23.9.1860 'Orpheus in der Unterwelt'/Offenbach - die erste Novität im Musiktheater und die erste Komposition Offenbachs, die man am Hoftheater spielte. Schon zu Beginn der Amtszeit Meyern-Hohenbergs finden sich damit neue Akzente, die auch weiterhin typisch für den Spielplan dieses Intendanten bleiben sollten.

Gustav Freytag, der den Sommer stets in Siebleben bei Gotha verbrachte, wurde nachweislich sowohl von Meyern-Hohenberg als auch von Herzog Ernst II. sehr geschätzt. Intendant Meyern-Hohenberg verfaßte nach einem Trauerspiel Freytags das Libretto zu der Oper 'Die Fabier', die von Langert, dem Kapellmeister des Hoftheaters, vertont und am 25.11.1866 uraufgeführt wurde. Herzog Ernst II. schätzte Gustav Freytag als Dichter, Journalisten, politisch Gleichgesinnten und Freund sehr. Gemeinsam gründeten sie 1853 den „litterarisch-politischen Verein“[5], sie trafen sich oft und standen in regem Briefwechsel[6] miteinander.

Die Erstaufführung von 'Orpheus in der Unterwelt' signalisiert eine Wende im Musiktheater. Nach diesem ersten und erfolgreichen Stück Offenbachs bringt Meyern-Hohenberg noch drei weitere Werke Offenbachs auf den Spielplan, der somit auf Anhieb zum zweitmeistgespielten Autor dieses Zeitraums aufsteigt. 'Orpheus in der Unterwelt' wird heute allgemein als die erste abendfüllende Operette[7] betrachtet. Dieses Werk, das bereits knapp zwei Jahre nach seiner Uraufführung am Hoftheater zu Coburg und Gotha nach-

5 Ernst II. Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha, Aus meinem Leben und meiner Zeit. Bd. 2. Berlin 1888, S. 305. Vgl. hierzu: Rainer Hambrecht, Herzog Ernst II. und der Literarisch-politische Verein. In: Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg und Gotha 1818-1893 und seine Zeit. Jubiläumsschrift im Auftrag der Städte Coburg und Gotha. Hrsg. von Harald Bachmann u. a. Coburg und Gotha 1993, S. 73-91.

6 Der Briefwechsel ist veröffentlicht: Gustav Freytag und Herzog Ernst von Coburg im Briefwechsel 1853 bis 1893. Hrsg. von Eduard Tempeltey. Leipzig 1904.

7 Vgl. Volker Klotz, Bürgerliches Lachtheater: Komödie - Posse - Schwank - Operette. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 186.

gespielt wurde, machte das Publikum mit dieser neuen Gattung vertraut. Weitere Operetten folgten unter der Intendanz Meyern-Hohenbergs, die somit den Anfang des Aufstiegs dieser Erfolgsgattung markiert.

ÄUßERE EREIGNISSE, DIE DEN SPIELBETRIEB BEEINFLUßTEN

Nach der Vorstellung am 23.9.1860 wurde das Hoftheater bis zum 2.10.1860 geschlossen, da auf Grund des Todes von Herzogin Marie Hof- und Landestrauer herrschte. Nach dem Tod Prinz Alberts am 14.12.1861 mußte das Theater wiederum geschlossen werden: Erst am 25.12.1861 setzte der Spielbetrieb wieder ein. Die Hof- und Landestrauer, die zur Schließung des Theater führte, ist nur ein Beispiel für äußere Faktoren, die Einfluß auf das Hoftheater ausübten. Der Spielplan konnte nicht zuverlässig im voraus geplant und durchgeführt werden, da besonders bei einem Hoftheater sowohl auf politische Ereignisse wie auch auf die Bedürfnisse des Hofes Rücksicht genommen werden muß.

Trauerfälle führten zu Ausfällen im Spielbetrieb, andere Anlässe zu Zusatz- oder Festvorstellungen. Am 26.8.1865 fand die Enthüllung des Albert-Denkmals auf dem Marktplatz in Coburg statt, anwesend war Queen Victoria mit mehreren ihrer Kinder.[8] Aus diesem Anlaß begann die Spielzeit 1865/66 schon ein paar Tage eher als gewöhnlich, und zwar am 27.8.1865 mit 'Faust und Gretchen' bei aufgehobenem Abonnement und höheren Preisen. Am 28. und 30.8. folgten zwei Schauspielabende, am 31.8. wurde 'Der Freischütz' mit neuen Maschinen und Dekorationen zur Wolfsschlucht gegeben. Nach einer Vorstellung von 'Tannhäuser' am 3.9. wurde 'Der Freischütz' dann am 4.9. „auf allerhöchsten Wunsch“[9] bereits wiederholt. Die Anwesenheit der königlichen Gäste wirkte sich also in vielerlei Hinsicht auf den Spielbetrieb (auf Spielzeit, Spielfrequenz, Stückauswahl, Abonnementsystem, Preise) aus. Allerdings darf man diese Änderungen mit Rücksicht auf die fürstlichen Gäste nicht als nachteilig für das Coburger Abonnement- und Stammpublikum interpretieren. Die Preiserhöhung bei der ersten Vorstellung spiegelt vielmehr wider, daß die Coburger zahlreich und einen höheren Preis zahlend ins Theater kamen, wenn Gäste aus anderen Fürstenhäusern der Vorstellung beiwohnten. Hier machte nicht die Aufführung auf der Bühne den primären Reiz des Theaterabends aus, sondern das Motiv „Sehen und gesehen werden“ stand sicherlich im Vordergrund.

Das kleine Herzogtum Sachsen-Coburg und Gotha spielte in den fünfziger und sechziger Jahren eine nicht unbedeutende Rolle in der deutschen Geschichte. Die herzogliche Familie war durch ihre „Heiratspolitik“ mit vielen

[8] Vgl. Walter Schneier, Coburg im Spiegel der Geschichte von der Urzeit bis in die Gegenwart. Coburg 1985, S. 241f.

[9] So lautet eine handschriftliche Anmerkung Kawaczynskis auf dem Theaterzettel.

Fürstenhäusern Europas verwandt, der Herzog trat durch sein politisches Engagement und als „Förderer der nationalen Einigung“[10] hervor, so daß Coburg eine Stätte internationaler und nationaler Begegnungen wurde. Eine kurze Aufzählung einiger Ereignisse der Jahre 1860-68 mag dies illustrieren:[11] Vom 16.-19.6.1860 fand das erste Deutsche Turn- und Jugendfest in Coburg statt, vom 3.-5.9.1860 die erste Generalversammlung des Deutschen Nationalvereins. Die Gründung des Deutschen Schützenbundes erfolgte 1861 in Gotha, die Gründung des Deutschen Sängerbundes am 21.9.1862 in Coburg (am 21.9.1862 wurde eine Oper, 'Faust und Gretchen', am Hoftheater gespielt). Am 31.8.1863 kam es zu einem Treffen zwischen Queen Victoria und König Wilhelm I. von Preußen auf Schloß Rosenau bei Coburg, am 3.9.1863 fand eine Unterredung zwischen Queen Victoria und Kaiser Franz Josef von Österreich in der Ehrenburg in Coburg statt (die Spielzeit begann in diesem Sommer bereits am 30.8.1863). Am 17.2.1864 war der Großherzog von Weimar bei einer Neueinstudierung von 'Der Glöckner von Notre-Dame'/Birch-Pfeiffer anwesend.[12] Am 12.5.1864 fand die Vermählung der Prinzessin Clotilde mit dem Erzherzog Joseph von Österreich in Coburg statt, anläßlich derer viele adlige Gäste mehrere Tage in Coburg waren.[13] Auf dem Hoftheater wurde am 8.5. 'Oberon'/Weber, am 10.5. ein Konzert, am 11.5. 'Frauenkampf'/Scribe, am 12.5. 'Diana von Solange'/Ernst II. und am 15.5. 'Robert der Teufel'/Meyerbeer gegeben, wobei das musikalische Übergewicht bei der Spielplan-Zusammenstellung dieser Woche auffällt. Allerdings besuchte „der ganze Hof mit den Gästen mit Ausnahme des fürstlichen Brautpaares“[14] auch das Lustspiel Scribes, so daß die fürstlichen Gäste nicht ausschließlich Opern rezipierten. Im Frühjahr 1865 waren - wie man dem gedruckten Almanach der Spielzeit entnehmen kann - ursprünglich nur Vorstellungen bis zum 24.4.1865 geplant, am 25.4.1865 fand jedoch noch eine kurzfristig eingeschobene, zusätzliche Vorstellung von 'Tannhäuser' statt. Der Grund hierfür war der Besuch der „kaiserl. Kronprinzeßin von Brasilien und ihres Gemahls“[15]. Am 9.1.1867 besuchten „der Kronprinz von Preußen und Gemahlin“, „der Fürst von Hohenlohe-Langenburg“ und „Ihre königl. Hoheiten der Kronprinz von Hessen-Darmstadt nebst Gemahlin“[16]

[10] Walter Schneier, Coburg im Spiegel der Geschichte von der Urzeit bis in die Gegenwart. Coburg 1985, S. 235.

[11] Zur Aufzählung der historischen Ereignisse vgl.: Heinz Pellender, Chronik der Stadt und Veste Coburg, der Herren und Herrscher über Coburg und das Coburger Land. Coburg 4. Aufl. 1985, S. 115-117; Walter Schneier, Coburg im Spiegel der Geschichte von der Urzeit bis in die Gegenwart. Coburg 1985, S. 235-238.

[12] Diese Information entstammt einer handschriftlichen Anmerkung Kawaczynskis auf dem Theaterzettel vom 17.2.1864.

[13] Vgl. Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 62.

[14] Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 63.

[15] Handschriftliche Anmerkung Kawaczynskis auf der Rückseite des Theaterzettels vom 25.4.1865.

[16] Laut einer Zeitungsnotiz vom 9.1.1867, die sich auf der Rückseite des Theaterzettels vom

die Oper 'Die Fabier'/Langert; am 11. und 12.3.1867 waren Herzog Georg II. von Meiningen und Gemahlin bei den Aufführungen von 'Die Afrikanerin'/Meyerbeer und 'Die Frau in Weiß'/Birch-Pfeiffer anwesend.[17] Prinz Louis Napoléon besuchte während seines Aufenthalts am Hof in Gotha eine Vorstellung von 'Lohengrin' am 17.3.1868.[18] „Vom 14. April bis 3. Mai weilten die Kronprinzessin von Preußen und Prinz Ludwig und Prinzessin Alice von Hessen-Darmstadt in Begleitung des Dichters G. v. Putlitz in Gotha“[19], die Anwesenheit dieser Herrschaften bei der Vorstellung am 19.4.1868, 'Diana von Solange'/Ernst II.,[20] ist belegt. Es wird deutlich, daß ein Hoftheater bei außergewöhnlichen Anlässen und Besuchen weiterhin seine Funktion als Unterhaltungsinstitution des Hofes erfüllen mußte.

Aber nicht nur die Anwesenheit fürstlicher Gäste am Hofe wirkte sich auf einzelne Vorstellungen aus (Zusatz-, Festvorstellungen, vor allem Opernabende), auch eine andere Form von Sondervorstellungen ist in diesen Jahren vermehrt zu finden. Die erste Fest- und Gedenkvorstellung zu Ehren eines Autors erfolgte im Jahr 1849: Es war die Säkularfeier der Geburt Johann Wolfgang von Goethes am 28.8.1849. Nach Beethovens Ouvertüre zu 'Egmont' wurde ein Prolog gesprochen, dann folgte eine Zusammenstellung von Szenen aus verschiedenen Dramen, zwischen denen „lebende Bilder“ dargestellt wurden. Erst 1855 findet sich dann eine weitere Gedenkvorstellung. Bei der Benefizvorstellung am 29.3.1855, zu der Julius Reer 'Der Freischütz' wählte, ist auf dem Theaterzettel vermerkt: „Zum Andenken C. M. v. Weber“. Der Oper gingen außerdem noch ein Prolog und vier „lebende Bilder“ voraus. Zwar besteht hier keine Verbindung zwischen dem Aufführungsdatum und den Lebensdaten Webers, aber der Gedanke, eines verstorbenen Komponisten zu gedenken und diesen zu würdigen, wurde hier am Hoftheater von dem Sänger Reer eingeführt. Es folgte bereits kurze Zeit später eine Vorstellung von 'Don Carlos' „zu Friedrich Schillers 50jähriger Todesfeier“[21]. Am 27.1.1856 wurde Mozarts 100. Geburtstag mit einer Aufführung von 'Don Juan' gedacht.

Diese drei Gedenkvorstellungen liegen zeitlich vor dem Jahr 1859, in dem der 100. Geburtstag Schillers in ganz Deutschland mit Schillerfeiern verschiedenster Art begangen wurde. Das Hoftheater gab am 10.11.1859 eine

9.1.1867 befindet.

17 Vgl. die handschriftlichen Anmerkungen Kawaczynskis auf den betreffenden Theaterzetteln. In 'Die Frau in Weiß' gastierte übrigens Friedrich Haase als Graf Fosco.

18 Vgl. Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 69.

19 Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 69. Laut Ebart besuchten die Fürstlichkeiten das Theater häufig; Ebarts Angabe, daß das Theater bis zum 3.5. spielte, ist aber falsch. Die Vorstellungen endeten in Gotha am 26.4. und begannen in Coburg am 3.5.1868.

20 Vgl. die handschriftliche Anmerkung Kawaczynskis auf dem Theaterzettel vom 19.4.1868.

21 So die Ankündigung auf dem Theaterzettel vom 10.5.1855, diese Gedenkvorstellung wurde ebenfalls mit einem Prolog eröffnet.

„Festvorstellung. Zur Saecularfeier der Geburt Friedrich von Schillers bei festlich dekorirtem Hause."[22] Nach einem Prolog und einer Ouvertüre von Beethoven wurde 'Maria Stuart' in einer Neueinstudierung mit Lilla von Bulyovsky als Gast in der Titelrolle aufgeführt. Anderer Autoren neben Schiller, dessen Todestag auch in den Jahren 1862, 1863, 1865, 1867 und 1868 mit der Aufführung eines seiner Stücke begangen wurde, wurde nur vereinzelt gedacht. Zu diesen gehören Kotzebue (anläßlich seines 100. Geburtstages am 3.5.1861), Benedix („zu dessen 25jährigen Jubiläum als dramatischer Dichter"[23] am 18.1.1864), Heinrich Marschner („Festspiel zum Andenken an Heinrich Marschner"[24] betitelte Julius Reer seine Benefizvorstellung am 16.3.1865) und Lessing (anläßlich seines Geburtstages am 22.1.1868).

Die Ehrung deutscher Dichter und Komponisten spiegelt das aufkommende Nationalbewußtsein dieser Jahre wider. Auch eines Ereignisses der deutschen Geschichte wurde mit einer Festvorstellung gedacht: Zum „50. Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig"[25] wurde „ein deutsches Trauerspiel"[26], nämlich 'Die Nibelungen'/Hebbel, gespielt.

Diese verschiedenen Ereignisse - fürstlicher Besuch, Treffen nationaler Vereinigungen, Todes- oder Geburtstage beliebter Autoren - mußten bei der Spielplangestaltung berücksichtigt werden, so daß nicht alle Spieltage zur freien Disposition standen. Eine weitere neue Festlegung eines Vorstellungstages - wenn auch aus völlig anderen Gründen - findet sich erstmals im Jahr 1862. Am 4.3.1862, einem Faschingsdienstag, wurde eine Faschingsvorstellung gegeben, die gleichzeitig die erste Nachmittagsvorstellung in der Geschichte des Hoftheaters war. Gespielt wurde 'Fastnacht bei Papa Radeke', eine Posse mit Tanz und Gesang. Dieser erste Versuch einer Faschingsvorstellung erfolgte zu einem Zeitpunkt, als sich der Herzog auf seiner Afrikareise befand. In den Jahren 1863, 1864 und 1865 finden sich ebenfalls Vorstellungen am Faschingsdienstag, die immer um 14 Uhr begannen und bei aufgehobenem Abonnement stattfanden. Die gespielten Stücke entsprechen dem Anlaß: am 17.2.1863 'Prinz Honigschnabel', ein Karnevalsmärchen mit Gesang und Tanz, am 9.2.1864 'Pech-Schulze', eine Posse mit Gesang und Tanz, am 28.2.1865 'La Cagnotte', eine große tragikomische Pariser Posse mit Musik.[27] Die Tatsache, daß jedes Jahr eine Faschingsvorstellung und zwar immer bei aufgehobenen Abonnement gegeben wurde, spricht für eine große Resonanz beim Publikum. Nur in den Jahren 1866-68

[22] Ankündigung auf dem Theaterzettel vom 10.11.1859.
[23] Ankündigung auf dem Theaterzettel vom 18.1.1864.
[24] Ankündigung auf dem Theaterzettel vom 16.3.1865.
[25] Ankündigung auf dem Theaterzettel vom 18.10.1863.
[26] So lautet der Untertitel des Hebbelschen Stücks.
[27] Die aufgezählten Gattungsbezeichnungen entsprechen den Angaben der jeweiligen Theaterzettel.

gab es keine Faschingsvorstellungen, ab 1869 wurde dieser Usus aber wieder aufgegriffen und bildete einen festen Bestandteil des Hoftheaterspielplans über Jahrzehnte hinweg.

EISENBAHNVERBINDUNGEN UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DAS HOFTHEATER

Die Infrastruktur des Herzogtums Sachsen-Coburg und Gotha wurde durch den Bau verschiedener Eisenbahnlinien verbessert.[28] Während Gotha, eines der thüringischen Handelszentren, schon relativ früh an das Eisenbahnnetz[29] angeschlosssen wurde, erfolgte die Verbindung beider Residenzstädte durch die Werrabahn erst 1858 und der Anschluß Coburgs an die Nachbarstadt Lichtenfels - und damit an die Eisenbahnstrecke nach Nürnberg - erst 1859. Die Bedeutung der Bahnverbindungen für das Hoftheater läßt sich in drei Punkten zusammenfassen. 1. Die Übersiedelung des Hoftheaters - Personal und Dekorationen - zwischen den beiden Residenzstädten konnte einfacher und schneller durchgeführt werden. 2. Zuschauer aus umliegenden Orten und Städten konnten mit der Eisenbahn zu den Theatervorstellungen kommen. 3. Gastierende Darsteller konnten bequemer und schneller zu einem Gastspiel nach Coburg oder Gotha reisen. Der dritte Punkt soll an dieser Stelle nicht behandelt werden, da es zum einen kaum nachweisbar ist, ab wann und in welchem Maße die Gastdarsteller die Eisenbahn als Transportmittel wählten, und zum anderen die wenigen Informationen darüber an gegebener Stelle bei der Behandlung der Gäste mit eingeflochten werden sollen.

1. Die Werrabahn, die von Coburg über Eisfeld, Meiningen, Bad Salzungen, Eisenach nach Gotha führte, wurde am 2.11.1858 eröffnet. Die Benutzung der Bahn erleichterte die Mühen des Umzugs beträchtlich, denn das gesamte Personal (Solisten, Chor, Orchester) sowie Dekorationen, Kostüme und Requisiten mußten zweimal im Jahr die Strecke zwischen Coburg und Gotha zurücklegen. Zwischen der Herbstspielperiode in Coburg und der Winterspielperiode in Gotha lagen vor Fertigstellung der Eisenbahnstrecke in der Regel neun spielfreie Tage (1855/56, 1856/57, 1857/58), die für die Übersiedelung genutzt wurden. In den Spielzeiten 1858/59 und 1859/60 verringerte sich der Zeitraum auf acht spielfreie Tage, in der Spielzeit 1860/61 auf fünf Tage. Die Zeitspannen zwischen den beiden Spielperioden wurden also nur langsam kürzer, allerdings spielte dabei eine Rolle, daß der Jahreswechsel traditionell spielfrei war, so daß keine Eile bei diesem Umzug herrschte. Aber in der Spielzeit 1861/62, als nach dem Tod von Prinz Albert

[28] Zu den Eisenbahnstrecken des Herzogtums vgl.: Walter Schneier, Coburg im Spiegel der Geschichte von der Urzeit bis in die Gegenwart. Coburg 1985, S. 231-233; Hundert Jahre deutsche Eisenbahnen. Jubiläumsschrift zum hundertjährigen Bestehen der deutschen Eisenbahnen. Hrsg. vom Reichsverkehrsministerium. Berlin 2. Aufl. 1938.

[29] Die durchgehende Verbindung Halle-Weimar-Erfurt-Gotha-Eisenach-Kassel wurde am 25.9.1849 eröffnet.

das Theater im Dezember mehrere Tage geschlossen wurde und die Spielzeit in Coburg ausnahmsweise bis zum 5.1.1862 dauerte, konnte die Umsiedelung nach Gotha mit Hilfe der Eisenbahn schnell durchgeführt und die Spielperiode dort schon am 10.1.1862 nach nur vier spielfreien Tagen eröffnet werden. Bei der Rückkehr des Hoftheaters von Gotha nach Coburg machte sich die Nutzung der Bahn eher bemerkbar: Schon ab dem Frühjahr 1859 sank die Zahl der spielfreien Tage zwischen den Aufenthalten in beiden Städten auf meist nur vier Tage.

Die Transportprobleme bei dem Umzug des Hoftheaters, der früher nicht mit allen Personen und Gegenständen gleichzeitig erfolgen konnte, hatten sich vor der Eröffnung der Eisenbahnstrecke nicht nur auf die Spieltage, sondern sogar auf die Stücke ausgewirkt. So findet sich in den Theaterakten mehrmals der Hinweis, daß die Hofkapelle schon vor Beendigung der Spielperiode in Gotha nach Coburg zurückkehren mußte. 1849 erging an den Intendanten die Anweisung: „Bei der Abreise der Capelle am 16ten dieses Monats muß es bewenden"[30]. Dies hatte zur Folge, daß nach der letzten Opernvorstellung in Gotha am 15.4.1849 nur noch Sprechtheaterabende stattfanden: am 16., 17., 18. und 20.4.1849. In Coburg konnte man daher die Frühjahrsspielperiode am 24.4. mit einer Oper beginnen.[31]

2. Gleichzeitig mit der Werrabahn wurde die Strecke von Coburg nach Sonneberg fertiggestellt, am 24.1.1859 folgte die Verbindung Coburg-Lichtenfels. Der Einzugsbereich des Hoftheaters erweiterte sich damit, denn Zuschauer aus diesen Orten konnten nun leichter nach Coburg reisen und das Theater besuchen. Es ist hervorzuheben, daß manche Theaterzettel sogar auf die Zugverbindungen hinweisen. Darüber hinaus konnte die Theaterleitung bei besonderen Anlässen bewirken, daß die Eisenbahnverwaltung ihre Fahrpläne änderte, so daß nach manchen Vorstellungen die Rückkehr per Eisenbahn noch möglich war. Der erste Vermerk über eine Eisenbahnverbindung findet sich auf dem Theaterzettel vom 10.11.1861 bei der Erstaufführung von 'Faust und Gretchen'/Gounod in Coburg: „nach dem Theater geht ein Extrazug nach Lichtenfels". Bei der Erstaufführung von 'Carneval und Katzenjammer'/Hopf am 10.12.1861 ist folgendes auf dem Theaterzettel zu lesen: „Der letzte Zug nach Sonneberg wird erst nach Beendigung dieser Vorstellung abgehen". Bei der Neueinstudierung von 'Tell'/Rossini am

30 Staatsarchiv Coburg: Theater 346.

31 Den Eröffnungsvorstellungen einer Spielzeit oder Spielperiode wird allgemein besondere Bedeutung zugemessen. In Coburg drückt sich der besondere Status dieser Vorstellungen darin aus, daß es sich um einen Sonntag handelt und zumeist beliebte Opern auf dem Programm stehen. Dies ist besonders ausgeprägt unter Intendant von Meyern-Hohenberg: In den acht Jahren seiner Intendanz wurde die Spielzeit immer am Sonntag mit einer Oper eröffnet, die Frühjahrsspielperiode in Coburg siebenmal mit einer Oper und einmal mit einer Posse mit Gesang. Für den Beginn der Winterspielperiode in Gotha gilt diese Regel aber nicht: Dort wurde die Saison nur zweimal mit einer Oper begonnen.

20.11.1862 findet sich diese Anmerkung wieder. Am 30.11.1862 wird die Oper wiederholt, diesmal fährt nicht nur der Zug nach Sonneberg später ab, es gibt auch einen „Extrazug nach Lichtenfels“. In den Fällen, in denen diese seltenen Sonderzüge eingesetzt wurden, handelte es sich immer um die Erstaufführung oder Neueinstudierung einer Oper. In Gotha gab es „Extrazüge nach Erfurt und Eisenach“ anläßlich der ersten Aufführung von 'Die Afrikanerin'/Meyerbeer am 14.1.1866. Diese Vorstellung bei aufgehobenem Abonnement und erhöhten Preisen brachte dem Theater die hohe Einnahme von 1.100 Gulden.[32] Intendant Wangenheim hatte den Vorstellungsbeginn bei langen Theaterabenden auf 18 Uhr vorverlegt, Intendant Meyern-Hohenberg ließ die Abfahrtszeiten von Zügen verschieben bzw. Extrazüge fahren - dem Hoftheater wurde offensichtlich eine große gesellschaftliche Relevanz zugemessen.

Zunahme der Spieltage pro Woche

Das Spieltageschema des Hoftheaters hatte sich bereits in den ersten Jahren unter Herzog Ernst I. herauskristallisiert und blieb mit geringfügigen Modifikationen bis in die sechziger Jahre unverändert. Der Sonntag war in beiden Residenzstädten der beliebteste Theatertag, in Coburg wurde meistens dreimal die Woche (Sonntag, Dienstag, Donnerstag) in Gotha viermal die Woche (Sonntag, Montag, Mittwoch, Freitag) gespielt. Die Spielzeit 1867/68 markiert einen Wendepunkt hin zu einer deutlich höheren Aufführungsfrequenz: In Coburg gab es nun in der Regel vier Vorstellungen pro Woche (Sonntag, Montag, Mittwoch, Freitag), in Gotha erhöhten sich parallel die Spieltage von vier auf fünf pro Woche. Dort waren zuvor nur gelegentlich Benefizvorstellungen am Donnerstag als fünften Spieltag der Woche gegeben worden, doch jetzt etablierte sich der Donnerstag als gleichwertiger Abonnementspieltag. Der Anstieg der Vorstellungszahlen in der Spielzeit 1867/68 erfolgte sprunghaft, wie der folgende Vergleich mit der Spielzeit 1866/67 verdeutlicht:

1866/67: 145 Vorstellungsabende, 191 Aufführungen, 90 Stücke
1867/68: 166 Vorstellungsabende, 237 Aufführungen, 113 Stücke

Die Arbeitsbelastung des Ensembles, das nicht nur mehr Vorstellungen bestreiten, sondern auch mehr Stücke pro Spielzeit präsentieren mußte, stieg an. Es wären ohne ein verstärktes Interesse in der Bevölkerung sicherlich nicht mehr Vorstellungen angesetzt worden, denn kein Intendant kann und konnte es sich - sowohl finanziell als auch in Rücksicht auf sein Prestige - leisten, vor leerem Haus zu spielen. Der Anstieg der Vorstellungs- und Zuschauerzahlen ist deshalb wohl auf den Bevölkerungszuwachs der beiden Residenzstädte und auf eine Erweiterung des Einzugsbereichs des Hofthea-

[32] Handschriftliche Anmerkung Kawaczynskis auf dem Theaterzettel vom 14.1.1866.

ters - nicht zuletzt mit Hilfe der neuen Verkehrsverbindungen durch die Eisenbahn - zurückzuführen.

DIE MEISTGESPIELTEN STÜCKE UND ERSTAUFFÜHRUNGEN UNTER INTENDANT MEYERN-HOHENBERG

Die meistgespielten Stücke - der Einfachheit halber auch oft als „Erfolgsstücke" bezeichnet - können nach verschiedenen Periodisierungskriterien ermittelt werden: die meistgespielten Werke einer Spielzeit, einer Intendanz und die meistgespielten Werke in der Geschichte des Hoftheaters von 1827 bis 1918. Es sind dabei verschiedene Gruppen von Werken zu unterscheiden: Manche Stücke wurden zwar in ihrer ersten Spielzeit viel gespielt, verschwanden aber dann fast völlig vom Spielplan (vor allem Dramen, z. B. 'Ein geadelter Kaufmann'/Görner 1863/64), manche konnten sich zusätzlich noch während mehrerer Jahre unter einem Intendanten halten (z. B. 'Monsieur Herkules'/Belly oder 'Orpheus in der Unterwelt'/Offenbach), und wenige konnten sich bis 1918 dauerhaft im Repertoire des Hoftheaters etablieren (z. B. 'Faust und Gretchen'/Gounod).

Das meistgespielte Stück einer Spielzeit

1860/61:	Orpheus in der Unterwelt/Offenbach	EA:[33]	23.9.1860	7 Aufführungen
1861/62:	Faust und Gretchen/Gounod	EA:	10.11.1861	10 Aufführungen
1862/63:	Faust und Gretchen/Gounod			6 Aufführungen
	Monsieur Herkules/Belly	EA:	7.11.1862	6 Aufführungen
	Tell/Rossini	Neu.:	20.11.1862	6 Aufführungen
1863/64:	Ein geadelter Kaufmann/Görner, Karl	EA:	13.10.1863	7 Aufführungen
1864/65:	Der fliegende Holländer/Wagner	EA:	4.12.1864	7 Aufführungen
1865/66:	Die Afrikanerin/Meyerbeer	EA:	10.12.1865	11 Aufführungen
1866/67:	Die Afrikanerin/Meyerbeer			7 Aufführungen
1867/68:	Die schöne Galathee/Suppé	EA:	7.2.1868	7 Aufführungen

In den acht Spielzeiten unter Meyern-Hohenberg - wie auch in den Jahren davor - war meist eine Oper bzw. ein neues Werk das meistgespielte Stück der Spielzeit. Besonders erfolgreiche neue Opern - wie 'Faust und Gretchen' und 'Die Afrikanerin' - konnten ihre Spitzenposition sogar über zwei Spielzeiten hinweg halten. Dramen avancierten nur selten zum meistgespielten Stück einer Spielzeit, da sie im Durchschnitt sowohl innerhalb einer Saison als auch innerhalb einer Intendanzperiode weniger Aufführungen als die Opern erzielten. In der Spielzeit 1863/64 war das Lustspiel 'Ein geadelter Kaufmann' das meistgespielte Stück; in der Spielzeit 1862/63, in der keine erfolgreiche neue Oper herauskam, gab es drei Stücke, die mit jeweils sechs Aufführungen die höchste Aufführungszahl erreichten: 'Faust und Gretchen', der Schwank 'Monsieur Herkules' und 'Tell', das einzige Werk, das die Spitzenposition einnahm, obwohl es sich um keine Erstaufführung handelte (aber

[33] Die folgenden Abkürzungen wurden verwendet: EA=Erstaufführung, Neu.=Neueinstudierung.

um eine Neueinstudierung). 1867/68 gelangte mit 'Die schöne Galathee' eine Operette an eine führende Position, während die Oper 'Lohengrin', die ebenfalls in dieser Spielzeit erstaufgeführt wurde, mit sechs Aufführungen knapp dahinter lag.

Die hohen Aufführungszahlen der beiden Opern 'Faust und Gretchen' („Große romantische Oper mit Ballett"[34]) und 'Die Afrikanerin' („Große Oper"[35]) sind um so auffälliger, wenn man die zurückliegenden Spielzeiten seit 1827 zum Vergleich heranzieht. Nur einmal hatte ein Werk eine zweistellige Aufführungszahl in einer Spielzeit erreicht: Dies war 1840/41 'Robert der Teufel' mit elf Aufführungen - ebenfalls eine Oper Meyerbeers. Es finden sich also unter Intendant Meyern-Hohenberg gleich zwei Opern mit einer bisher kaum erzielten Aufführungsserie. Beide Opern hatten aufwendige Dekorationen[36]; gerade bei diesen großen Opern spielte die Ausstattung eine wesentliche Rolle und trug sicherlich auch zum Publikumserfolg bei. Aber nicht nur teuer ausgestattete Stücke konnten bei mehreren Wiederholungen einen großen Publikumskreis ansprechen, denn das meistgespielte Stück der Spielzeit 1860/61, 'Orpheus in der Unterwelt', ist ein gutes Gegenbeispiel für eine erfolgreiche und vergleichsweise billige Produktion.[37] Außerdem wurde nicht jedes teuer ausgestattete Werk ein Erfolg: Das Trauerspiel 'Die Fabier'/Freytag verursachte - für ein Drama - relativ hohe Kosten[38], wurde aber nach nur je einer Vorstellung in Coburg und Gotha abgesetzt. Es läßt sich also keine ausschließliche Abhängigkeit des Erfolgs eines Stücks von dessen Ausstattung ableiten, allerdings muß gerade die besondere Bedeutung der Dekorationen und Kostüme bei den großen „Ausstattungsopern" zugestanden werden. Oft wurde fast der gesamte Ausstattungsetat der Spielzeit[39] für eine einzige Oper verbraucht, doch diese Opern spielten die Kosten auch wieder ein. So erzielte 'Die Afrikanerin' allein bei der ersten Aufführung in Gotha Einnahmen von 1.100 fl.[40] - eine

[34] So lautet der Untertitel der Oper auf dem Theaterzettel - vgl. den Theaterzettel der Erstaufführung vom 10.11.1863.

[35] Untertitel laut Theaterzettel - vgl. den Theaterzettel der Erstaufführung vom 10.12.1865.

[36] Vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater 355. Unter dem Datum vom 19.10.1861 findet sich die Genehmigung von 1.884 fl. für Dekorationen von 'Faust und Gretchen'. Zusätzlich war laut einer Anweisung vom 12.11.1861 der Maschinenmeister Brandt aus Darmstadt mit 350 fl. und 118 fl. 30 kr. für Reisekosten zu entlohnen. Die Kosten für 'Die Afrikanerin' beliefen sich laut einer Anweisung vom 22.1.1866 auf 649 fl. 38 ¼ kr. für Garderobe, 1.491 fl. 18 ¾ kr. für Dekorationen und 41 fl. 59 kr. für Requisiten.

[37] Staatsarchiv Coburg: Theater 355. Unter dem Datum vom 4.10.1860 werden die Kosten für 'Orpheus in der Unterwelt' mit 103 fl. 15 kr. angegeben. Dieser Betrag ermöglichte nur sehr geringe Neuanschaffungen im Bereich Dekorationen/Kostüme, so daß sich auch auf dem Theaterzettel vom 23.9.1860 kein Hinweis auf neue Dekorationen oder Kostüme findet.

[38] Staatsarchiv Coburg: Theater 355. Laut dem 4.10.1860 entstanden Garderobekosten von 478 fl. 28 ½ kr.

[39] Vgl. Kapitel IV.3, S. 196.

[40] So lautet eine handschriftliche Anmerkung Kawaczynskis auf dem Theaterzettel vom 14.1.1866. Diese hohe Summe konnte nur erzielt werden, da 'Die Afrikanerin' bei aufgehobe-

Summe, die bereits über die Hälfte der Ausstattungskosten deckte. Die beiden in ihrer Erstaufführungsspielzeit herausragenden Opern, 'Faust und Gretchen' und 'Die Afrikanerin', hielten sich noch längere Zeit erfolgreich im Spielplan und sind insgesamt die beiden meistgespielten Stücke unter Intendant Meyern-Hohenberg.

Die meistgespielten Stücke unter Intendant Meyern-Hohenberg

1. Faust und Gretchen / Gounod	32 Aufführungen
2. Die Afrikanerin / Meyerbeer	22 Aufführungen
3. Der Freischütz / Weber	19 Aufführungen
Orpheus in der Unterwelt / Offenbach	19 Aufführungen
5. Die Hochzeit des Figaro / Mozart	17 Aufführungen
Tannhäuser / Wagner	17 Aufführungen
Der Zigeuner / Berla	17 Aufführungen
8. Tell / Rossini	15 Aufführungen

Die meistgespielten Stücke unter Intendant Meyern-Hohenberg setzen sich aus den bereits genannten Erstaufführungen, die auch in ihrer Erstaufführungsspielzeit die höchsten Aufführungszahlen erzielten, und aus seit langen Jahren etablierten Opern zusammen. Zu letzteren gehören 'Der Freischütz', der unter der vorhergehenden Intendanz Wangenheims das meistgespielte Stück gewesen war, und auch 'Die Hochzeit des Figaro'. Bei der Oper Mozarts stiegen die Aufführungszahlen an, da am 29.9.1861 eine Neueinstudierung auf die Bühne kam. Mit 'Tannhäuser' findet sich neben 'Der Freischütz' eine zweite Oper, die bereits bei Intendant Wangenheim unter den Spitzenreitern zu finden war. Hier zeichnet sich analog zu 'Der Freischütz' eine kontinuierliche Aufführungsserie ab, die bei beiden Opern bis 1918 anhielt. 'Faust und Gretchen' konnte als erste Oper die Spitzenposition als meistgespieltes Stück sogar über zwei Intendanzen hinweg halten und sich ebenfalls fest im Repertoire des Hoftheaters bis 1918 etablieren. 'Die Afrikanerin' dagegen, die einen ähnlich erfolgreichen Anlauf wie 'Faust und Gretchen' hatte, wurde in den folgenden Jahren wesentlich weniger am Hoftheater gespielt.

Unter den aufgelisteten meistgespielten Stücken ist nur ein Drama, 'Der Zigeuner'/Berla, da die Opern wiederum deutlich höhere Aufführungszahlen erzielten.

nem Abonnement und erhöhten Preisen gespielt wurde. Nur bei acht Vorstellungen während der achtjährigen Intendanz von Meyern-Hohenbergs gab es erhöhte Preise, davon entfallen vier Vorstellungen auf 'Die Afrikanerin'. Auch dies signalisiert die herausragende Stellung und besondere Anziehungskraft dieser Oper.

Die meistgespielten Dramen unter Intendant Meyern-Hohenberg

1.	Der Zigeuner / Berla	17 Aufführungen
2.	Guten Morgen, Herr Fischer! / Friedrich	13 Aufführungen
	Robert und Bertram / Raeder	13 Aufführungen
4.	Die Anna-Lise / Hersch	12 Aufführungen
	Kurmärker und die Picarde / Schneider	12 Aufführungen
6.	Monsieur Herkules / Belly	11 Aufführungen
	Der Präsident / Kläger	11 Aufführungen

In der Vergangenheit fanden sich unter den meistgespielten Dramen fast immer nur Novitäten, da sich Dramen selten über längere Zeiträume im Repertoire halten konnten. Unter Intendant Meyern-Hohenberg gibt es nun drei Dramen an vorderster Stelle, die bereits seit mehreren Jahren und auch noch in den kommenden Jahren viel gespielt wurden. Während dieser Intendanz konnten sich somit erstmals dauerhafte Repertoirestücke im Sprechtheater herausbilden. Es handelt sich um die drei meistgespielten Dramen unter Herzog Ernst II. (1844-1893): 'Robert und Bertram', 'Kurmärker und die Picarde' und 'Guten Morgen, Herr Fischer!'. Es ist auffällig, daß diese drei Stücke und auch 'Der Zigeuner' Dramen mit Musik (Gesang) sind. Musik scheint eine wesentliche Zutat für ein erfolgreiches Stück gewesen zu sein: Denn es erzielten nicht nur Werke des Musiktheaters die insgesamt höchsten Aufführungszahlen, sondern auch innerhalb des Sprechtheaters hatten die Stücke mit Musik die höchsten Aufführungszahlen. Neben den drei genannten Dramen konnten sich aber keine weiteren älteren Stücke unter den meistgespielten plazieren, so daß der Anteil der Erstaufführungen bei den meistgespielten Dramen doch noch wesentlich höher liegt als bei den Opern: Unter den 14 meistgespielten Dramen sind elf Erstaufführungen, unter den 14 meistgespielten Opern nur vier.

Die sieben oben aufgelisteten Dramen haben eine Gemeinsamkeit: Sie gehören dem Lustspielbereich an. Etliche Einakter sind dabei. 'Monsieur Herkules' - ein einaktiger Schwank - konnte sich zwischen den erfolgreichen Lustspielen und Possen plazieren. Solche einaktigen Stücke wurden sicherlich auch deshalb so oft wiederholt, da sie sich mit verschiedenen anderen Stücken immer wieder neu kombinieren ließen. Im Gegensatz zu diesen erfolgreichen Lustspielen konnte kein einziges Trauerspiel hohe Aufführungszahlen erreichen. Während unter Intendant Wangenheim 'Maria Stuart' das zweitmeistgespielte Drama war, erzielte dieses Stück jetzt nur noch vier Aufführungen. 'Narziß'/Brachvogel war nun mit sieben Aufführungen das meistgespielte Trauerspiel, es folgte 'Kabale und Liebe' mit sechs Darbietungen. Ähnlich wie bei 'Maria Stuart' in der vorhergehenden Intendanz lassen sich diese Aufführungszahlen teilweise mit Gastspielen begründen: In 'Narziß' trat dreimal ein Gast auf, in 'Kabale und Liebe' viermal. Zum Vergleich sei erwähnt, daß in 'Der Zigeuner' kein Gast auftrat. Dieses Lustspiel wurde 17mal angesetzt, ohne daß der Wunsch eines Gastes die Ursache dafür war

und ohne daß eine zusätzliche Attraktivität durch einen fremden Darsteller gegeben war.

Bei der Betrachtung der meistgespielten Stücke sollte aber nicht vergessen werden, daß weiterhin die Mehrzahl der Stücke nur selten wiederholt wurde. In den acht Spielzeiten unter Intendant Meyern-Hohenberg wurden 345 Stücke gegeben, davon erzielten 49 Stücke nur eine Aufführung, 72 Stücke zwei Aufführungen und 60 Stücke drei Aufführungen - d. h. über die Hälfte der Stücke wurde nicht mehr als dreimal gespielt.

Von den 345 Stücken sind fast die Hälfte, nämlich 171, Erstaufführungen. Diese verteilen sich nicht gleichmäßig über alle acht Spielzeiten, sondern in der ersten Spielzeit 1860/61 unter dem Intendanten Meyern-Hohenberg kamen die meisten neuen Stücke heraus. Ähnliches war schon zu Beginn der Intendanz seines Vorgängers zu beobachten, der seine Amtszeit ebenfalls mit einer Fülle von Novitäten und Neueinstudierungen eröffnete. Der Bruch zum Repertoire des Vorgängers ist u. a. dadurch gekennzeichnet, daß Meyern-Hohenberg nur zwei Stücke der 18 Novitäten der letzten Spielzeit unter Wangenheim übernahm und statt dessen 1860/61 30 Erstaufführungen herausbrachte. Diese 30 Erstaufführungen bilden - sowohl absolut gesehen wie auch ihrem Anteil von 35,71 % an den Stücken dieser Spielzeit nach - den höchsten Wert der Erstaufführungen seit dem Regierungsantritt Herzog Ernsts II. Damit erweist sich die hohe Zahl der Novitäten und deren hoher Aufführungsanteil als ein hervorstechendes Merkmal der Intendanz Meyern-Hohenbergs. Von seinen „eigenen" 30 Erstaufführungen 1860/61 übernahm der Intendant dann übrigens 18 Werke in die folgende Spielzeit 1861/62 und sorgte damit für eine gewisse Kontinuität innerhalb seiner Amtszeit.

Die insgesamt 171 Erstaufführungen verteilen sich auf die verschiedenen Sparten folgendermaßen: 140 im Sprechtheater, 27 im Musiktheater und vier im Ballett. Coburg wurde als Erstaufführungsort eindeutig bevorzugt: Dort wurden 124 der 171 Stücke zum ersten Mal präsentiert (34 davon im Monat Oktober, der mit Abstand der Monat mit den meisten Erstaufführungen war). Mehrere Gründe sind hierfür anzuführen. Zum einen wurden viele neue Stücke zu Beginn der Spielzeit in Coburg herausgebracht, da während der Vorprobenzeit mehr Zeit zur Verfügung stand, neue Stücke einzustudieren, als während des laufenden Spielbetriebs. Zum anderen gab es in Gotha einen Spieltag pro Woche mehr, so daß auch aus diesem Grund die Darsteller stärker belastet waren und weniger Zeit für Proben zur Verfügung stand. Diese allgemeinen Gründe gelten genauso für andere Intendanzen, bei denen das Übergewicht Coburgs als Erstaufführungsort ebenfalls ausgeprägt ist. Noch weitaus stärker ist die ungleiche Verteilung der Novitäten im Musiktheater zu bemerken: Von den 27 neuen Werken wurden nur vier in Gotha erstaufgeführt - auch die oben namentlich erwähnten Erfolgsopern kamen alle in der Herbstsaison in Coburg heraus. Es scheint Brauch gewesen zu

sein, im Herbst mindestens eine neue, meist große Oper in neuer Ausstattung zu präsentieren. Von den 27 Musiktheaternovitäten sind sieben Werke Uraufführungen, des weiteren kamen noch viele Opern sehr bald nach ihrer Uraufführung am Hoftheater heraus: 'Die Afrikanerin' und 'Romeo und Julia' wurden bereits binnen eines Jahres nach der Pariser Uraufführung gespielt. Das Musiktheaterrepertoire unter Meyern-Hohenberg ist somit sowohl durch neueste zeitgenössische Opern geprägt wie auch durch eine Besinnung auf sehr alte Werke - hier sei z. B. auf den Anstieg der Aufführungszahlen Mozarts oder auch auf die Erstaufführung von Glucks bereits über 100 Jahre alten Oper 'Orpheus und Eurydice' verwiesen.

Die Autoren und Erstaufführungen

Es gibt verschiedene Aspekte, unter denen man die Erstaufführungen betrachten kann. Neben den einzelnen Werken, die sich erfolgreich bei den meistgespielten Stücken einer Spielzeit oder der Intendanz plazieren konnten, und der kurzen quantitativen Analyse der Gesamtmasse der neuen Stücke sollen nun die Erstaufführungen unter dem Gesichtspunkt der Autoren betrachtet werden. Autoren, die zum ersten Mal am Hoftheater unter Intendant Meyern-Hohenberg gespielt wurden, sind im Musiktheaterbereich die Operettenkomponisten Offenbach, Eilers und Suppé. Im Sprechtheater finden sich erstmals die Dramatiker Belly, Rosen, Pohl und August Förster, die in den folgenden Jahren mit vielen Stücken - u. a. auch Schwänken - im Spielplan vertreten waren. Einige französische Dichter erscheinen ebenfalls zum ersten Mal: Racine sowie die beiden zeitgenössischen Dichter Sardou und Labiche, der als Begründer des französischen Schwanks gilt. Sardou wurde auf ausdrücklichen Wunsch des Herzogs gespielt, der sich auf einer seiner Auslandreisen auch als Stück- und Autorenentdecker für sein Hoftheater betätigt hatte. Eine handschriftliche Anmerkung des Regisseurs Kawaczynski auf dem Theaterzettel der Erstaufführung von 'Der Freund der Frauen'/Sardou am 2.6.1865 lautet: „Serenissimus hatte dies Stück in Paris gesehen, die Übersetzung redigiert, und war bei den ersten drei Proben zugegen. Die Vorstellung fand vielen Beifall." Ein zweites Stück Sardous folgte bereits am 6.10.1865: 'Schmetterlings Krankheit'.

Die Autoren mit den meisten neuen Stücke sind Gustav von Putlitz[41] und Gustav von Moser mit je sechs Erstaufführungen. Es folgen Bauernfeld mit fünf sowie Benedix, Görner und Offenbach mit vier Erstaufführungen. Diese Auswertung bietet einen guten Vergleich zur Liste der meistgespielten Autoren: Es wird zum einen offenkundig, welche Autoren zwar auf den Spielplan kamen, sich aber nicht durchsetzen konnten (z. B. Bauernfeld, der trotz fünf Novitäten nur 16 Aufführungen erzielte), und zum anderen, welche neue

[41] Gustav von Putlitz war auch oft Gast am Hofe des Herzogs, vgl. u. a. S. 222.

Autoren erstmals (z. B. Offenbach) oder nun verstärkt auf dem Spielplan erschienen (z. B. Putlitz und Moser). Manche Spieltrends schlagen sich nämlich wesentlich eher in den Erstaufführungen als in den Aufführungszahlen nieder. So kündigt sich auch der abnehmende Erfolg der beiden seit etlichen Jahren führenden Dramatiker Benedix und Birch-Pfeiffer zuerst in der Abnahme der Novitäten an. Unter Intendant Wangenheim wurden acht neue Stücke von Benedix und elf von Birch-Pfeiffer aufgeführt, unter Intendant Meyern-Hohenberg reduzieren sich diese Zahlen auf nur vier bzw. drei neue Werke. Die neuen Erfolgsautoren, die diese beiden Dramatiker ablösen, erscheinen unter Meyern-Hohenberg mit den meisten Novitäten: Es sind Putlitz und Moser, deren Aufführungszahlen aber erst unter dem nächsten Intendanten stark anstiegen. Im Musiktheater folgten schneller als im Sprechtheater auf eine Erstaufführungsserie auch hohe Aufführungszahlen, da schon einzelne Erfolgsopern einen Komponisten an die erste Stelle katapultieren konnten, während Dramatiker immer auf eine große Anzahl von gespielten Stücken angewiesen waren, bevor sich die Aufführungszahlen zu einer den Komponisten entsprechenden Höhe summierten. Die am Hoftheater zuvor noch nie gespielten Komponisten Offenbach und Gounod, dazu noch Wagner, von dem bisher nur 'Tannhäuser' gespielt worden war und von dem nun gleich drei Opern erstaufgeführt wurden, konnten sich sofort mit an die Spitze der meistgespielten Autoren setzen. Unter Intendant Meyern-Hohenberg sind somit neue, zeitgenössische Komponisten stark vertreten, und der Spielplan wurde erneut - abgesehen von einigen Stücken und Autoren, die seit längerem die Stütze des Repertoires bildeten - einem zeitgemäßen Wandel unterworfen.

Die meistgespielten Autoren unter Intendant Meyern-Hohenberg

1.	Meyerbeer	52 Aufführungen
2.	Offenbach	43 Aufführungen
3.	Wagner	40 Aufführungen
4.	Gounod	37 Aufführungen
5.	Mozart	36 Aufführungen
	Schiller	36 Aufführungen
7.	Auber	33 Aufführungen
8.	Benedix	32 Aufführungen
	Görner, Karl	32 Aufführungen
10.	Putlitz	31 Aufführungen
	Shakespeare	31 Aufführungen
	Weber	31 Aufführungen

Der bereits angesprochene Ablöseprozeß der älteren Autorengeneration durch eine neue bewirkte, daß kein Autor ähnlich hohe Aufführungszahlen bzw. eine ähnliche dominante Position im Spielplan erreichen konnte wie unter den vorhergehenden Intendanten. Hier sei nur kurz an die Stellung Aubers unter Herzog Ernst I. oder an die Stellung Birch-Pfeiffers im Sprechtheater unter Intendant Wangenheim erinnert. Während z. B. Birch-

Pfeiffer unter Wangenheim mit 72 Aufführungen bei insgesamt 1.644 Aufführungen eine relative Aufführungshäufigkeit von 4,62 % erzielen konnte, liegt nun die relative Aufführungshäufigkeit des meistgespielten Komponisten Meyerbeer bei 3,38 % und des meistgespielten Dramatikers Schiller gar nur bei 2,34 %. Diese niedrigen Aufführungszahlen der Autoren erklären sich zum einen durch das Fehlen mehrerer Erfolgsstücke - Meyerbeer konnte unter Wangenheim zwei Opern unter den zehn meistgespielten Stücken plazieren, unter Meyern-Hohenberg nur noch eine. Zum anderen wird der einfache Zusammenhang zwischen wenigen Stücken und niedrigen Aufführungszahlen eines Autors deutlich: Während unter Wangenheim 15 Stücke von Birch-Pfeiffer und zwölf von Benedix gespielt wurden, gab es unter Meyern-Hohenberg von Schiller, Benedix und Shakespeare nur je neun Stücke. Die geringe Präsenz von Autoren mit mehreren Werken zeigt sich auch innerhalb einzelner Spielzeiten: So wurden in der Spielzeit 1866/67 90 Stücke von 70 Autoren gespielt - einzig Putlitz war mit vier Stücken in dieser Spielzeit vertreten. Diese Umbruchsituation bei den Dramatikern begünstigte es, daß erstmals ein längst verstorbener Dichter, Schiller, mit nur 36 Aufführungen der meistgespielte Dramatiker werden und auch Shakespeare hohe Aufführungszahlen erreichen konnte.

Kategorisiert man die Autoren nach Ländern, so fällt auf, daß mit Shakespeare zum ersten Mal ein ausländischer Dramatiker nach vorn rücken konnte. Bei den Komponisten hat sich das Verhältnis zwischen den drei traditionellen Opernnationen - Italien, Frankreich, Deutschland - stark verändert. Unter den zehn meistgespielten Autoren finden sich vier französische und drei deutsche Komponisten. Aber nicht nur bei den erfolgreichsten Komponisten, sondern auch bei den Aufführungen aller Opern sind Werke französischer (41,85 %) und deutscher Komponisten (44,38 %) fast gleich stark vertreten, während der Anteil der Opern italienischer Komponisten mit 13,77 % verschwindend gering ist. Unter Intendant Meyern-Hohenberg liegt damit die letzte Blütezeit der französischen Oper, die in den Spielzeiten 1861/62 und 1865/66 sogar über die Hälfte aller Opernaufführungen ausmachte. Ähnlich hohe Werte wurden in Zukunft nie wieder erreicht, die Vormachtstellung der französischen Oper wurde endgültig durch deutsche Komponisten - sowohl vergangener Zeiten, wie Mozart und Weber, als auch den Zeitgenossen Wagner - gebrochen.

DIE GATTUNGEN UND ERSTAUFFÜHRUNGEN

Aufführungen, Stücke und Erstaufführungen nach Gattungen:

Gattung	Auff.	in %	Stücke	in %	EA	(Anteil der EA an den Stücken)
Schauspiel	222	14,43 %	66	19,13 %	33	(50,00 %)
Lustspiel	490	31,86 %	122	35,36 %	66	(54,10 %)
Schwank	47	3,06 %	10	2,90 %	9	(90,00 %)
Posse	141	9,17 %	42	12,17 %	21	(50,00 %)
Trauerspiel	78	5,07 %	28	8,12 %	11	(39,29 %)
Oper	518	33,68 %	65	18,84 %	19	(29,23 %)
Operette	30	1,95 %	5	1,45 %	5	(100,00 %)
Singspiel	4	0,26 %	2	0,58 %	2	(100,00 %)
Ballett	7	0,46 %	4	1,16 %	4	(100,00 %)
Oratorium	1	0,07 %	1	0,29 %	1	(100,00 %)
	1.538	100,00 %	345	100,00 %	171	(49,57 %)

Bei den Aufführungen nach Gattungen ergeben sich unter Intendant Meyern-Hohenberg im Vergleich zu seinem Amtsvorgänger nur geringfügige Veränderungen. Der Anteil der Musiktheateraufführungen steigt um wenige Prozentpunkte, der Anteil der Lustspiel- und der Trauerspielaufführungen, der unter Wangenheim extrem hoch gewesen war, geht leicht zurück. Auffällig ist, daß nun zwei neue Gattungen - wenn auch vorerst mit nur geringem Anteil an den Vorstellungen - hervortreten: Schwank und Operette. Vor allem beim Schwank wird beim Vergleich der Aufführungs- und Stückzahlen dieser Gattung deutlich, daß die wenigen Stücke erstaunlich viele Aufführungen erzielten. Beim Schwank ergibt sich eine durchschnittliche Aufführungszahl von 4,7 pro Stück; dies ist der höchste Wert, den eine Gattung des Sprechtheaters hier aufweisen kann. Die wenigsten Wiederholungen im Durchschnitt erzielten die Trauerspiele mit 2,79. Betrachtet man die letzte Spalte der Tabelle, so wird deutlich, daß es sich bei Schwank und Operette um neue Gattungen handelt, denn fast alle gespielten Stücke dieser beiden Gattungen waren Erstaufführungen. Im Gegensatz dazu wird bei der Gesamtzahl der Opern - wie schon bei den erfolgreichsten Opern - offenbar, daß sich das Opernrepertoire größtenteils auf einen Stamm von langjährigen Repertoirestücken stützt, da nur 29,23 % der Werke Erstaufführungen waren.

DIE ANFÄNGE DES SCHWANKS[42] UND DER OPERETTE[43]

> Das Wort, mittelhochdeutsch „swanc", meint ursprünglich „Schwung, Hieb", auch „lustiger Streich" und dann „Erzählung" eines solchen Streichs. [...] Viel später als die epische bezeichnet das Wort ebenso eine dramatische Gattung.[44]

Bereits in der ersten Spielzeit des Hoftheaters 1827/28 gab es drei Stücke, die auf den Theaterzetteln als „Schwank" bezeichnet wurden: 'Proberollen'/ Holbein, 'Seelenwanderung'/Kotzebue und 'Humoristische Studien'/Lebrun. Kotzebue und Lebrun nannten mehrere ihrer Stücke „Schwank"; hierbei handelt es sich immer um kurze (einaktige oder zweiaktige) Dramen, die auf Grund ihrer Handlung, die an die ursprüngliche Wortbedeutung des „Schwungs" bzw. „lustigen Streiches" anknüpft, diese Gattungsbezeichnung erhielten. Der Titel des vierten Schwanks, der am 5.4.1831 im Hoftheater aufgeführt wurde, wirkt wie eine Umschreibung des „lustigen Streiches" mit anderen Worten: Es ist 'Die Intrigue aus dem Stehgreife'/Lebrun. Unter Herzog Ernst I. wurden insgesamt 14 solcher kurzen Schwänke am Hoftheater aufgeführt. Unter Ernst II. kam dann der erste abendfüllende Schwank auf den Spielplan: 'Der verwunschene Prinz'/Plötz am 19.11.1844. Dieses Stück war das meistgespielte Drama unter Intendant Gruben (1844-51), konnte sich noch bis 1897 auf dem Hoftheater halten und wurde der meistgespielte Schwank in der Geschichte des Hoftheaters.

Der Inhalt ist leicht zusammengefaßt. 1. Aufzug: Beim Schuster Wilhelm treten der Prinz und sein Hofmarschall ein, ohne daß Wilhelm sie erkennt. Wilhelm sagt über den Prinzen, „daß er ein sehr [...] lustiger junger Herr sein soll, der es mitunter nicht verschmäht, einen recht tollen Schwank auszuüben."[45] Der Prinz hat sofort eine Idee zu einem tollen Schwank; er macht Wilhelm betrunken und bringt ihn aufs Schloß. 2. Aufzug: Wilhelm wacht im Schloß auf, alle Personen behandeln ihn als Prinzen, und sein geliebtes Evchen wird ihm als Prinzessin vorgestellt. Nach anfänglichem Unglauben fügt sich Wilhelm in die Rolle des Prinzen; er vergißt in dieser Rolle jedoch nicht, für den armen Schuster Wilhelm zu sorgen. 3. Aufzug: Wilhelm erwacht wieder in seinem Haus. Nun kann er aber nicht glauben, wieder Schu-

[42] Bei den folgenden Ausführungen zur Gattungsgeschichte und -typologie stütze ich mich hauptsächlich auf die ausgezeichnete Dissertation von Wilms: Bernd Wilms, Der Schwank. Dramaturgie und Theatereffekt. Deutsches Trivialtheater 1880-1930. Berlin 1969.

[43] Die wichtigsten Anregungen zur Gattung der Operette verdanke ich den beiden Büchern von Klotz: Volker Klotz, Bürgerliches Lachtheater. Komödie - Posse - Schwank - Operette. Reinbek bei Hamburg 1987; Volker Klotz, Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst. München/Zürich 1991.

[44] Bernd Wilms, Der Schwank. Dramaturgie und Theatereffekt. Deutsches Trivialtheater 1880-1930. Berlin 1969, S. 16. Die historische Genese des Begriffs „Schwank" spiegelt sich noch in der Gattungsgeschichte des Literaturwissenschaftlers Erich Straßner wider, der in seinem Buch mit dem Titel „Schwank" der dramatischen Gattung nur eine halbe Seite widmet (Erich Straßner, Schwank. Stuttgart 1968).

[45] Johann von Plötz, Der verwunschene Prinz. Leipzig 1900, S. 13.

ster zu sein. Es folgt eine glückliche Auflösung der Verwirrung durch den Prinzen, Wilhelm kann mit höchster Erlaubnis sein Evchen heiraten.

Im erwähnten Zitat aus dem Stück wird klar, was der Autor unter einem Schwank verstand - die Bedeutung des Wortes ist immer noch identisch mit „lustiger Streich". Bestimmte charakteristische Elemente des Schwanks der zweiten Hälfte des Jahrhunderts - wie Situationskomik, die vor allem durch „Überraschung, Verwechslung und Mißverständnis"[46] entsteht - sind zwar vorhanden, jedoch reichen diese - auch anderen Lustspielen eigenen - Mittel der Komik nicht aus, um schon von einem typischen Schwank zu sprechen. Selbstverständlich liegen dem Stück auch noch andere dramatische Muster zugrunde: So ist die Anlehnung an Calderón de la Barcas 'Das Leben ist ein Traum' unübersehbar, dessen Grundidee hier ins Komische und Märchenhafte übertragen wird.

Obwohl 'Der verwunschene Prinz' sehr erfolgreich am Hoftheater war, gab es keine weiteren Stücke, die die hier vorhandenen ersten Ansätze zu einer neuen Gattung fortspinnen konnten. In den folgenden Jahren kam nur gelegentlich ein neuer einaktiger Schwank heraus, in den neun Jahren unter Intendant Wangenheim gab es insgesamt fünf Schwänke, darunter drei von Karl Görner. Unter Intendant Meyern-Hohenberg sind es immerhin schon neun Schwank-Erstaufführungen, drei davon von Georg Belly, der am Hoftheater nur mit diesen drei Schwänken und keinem Stück einer anderen Gattung vertreten ist. Bellys erstes Stück 'Monsieur Herkules' wurde am 7.11.1862 - knapp neun Monate nach der Uraufführung am Wallner-Theater - in Coburg erstaufgeführt. Sein zweiter Schwank 'Bädeker' wurde am 10.2.1863 anläßlich eines Gastspieles von vier Darstellern des Wallner-Theaters zum ersten Mal in Gotha aufgeführt, danach aber auch erfolgreich in das eigene Repertoire des Hoftheaters übernommen. Belly war damit der erste Autor, der sich mit mehreren Schwänken und hohen Aufführungszahlen durchsetzen konnte. 'Monsieur Herkules' wurde mit elf Aufführungen unter Meyern-Hohenberg zum sechstmeistgespielten Drama. Das Stück spielt in einem Gasthaus, in dem der Direktor einer Erziehungsanstalt und der Direktor einer Kunstreitergesellschaft untergebracht sind, die beide einen Bewerber erwarten. Der Bewerber um den Lehrerposten und Cäsar, „der erste Gymnastiker und Herkules der Welt"[47], werden aber verwechselt und jeweils dem falschen Direktor zugewiesen. Es handelt sich dabei um einen Einakter, in dem die Situationskomik durch die Verwechslung und die für den späteren Schwank typische „Türen-Dramaturgie"[48] sehr ausgefeilt ist.

[46] Vgl. Bernd Wilms, Der Schwank. Dramaturgie und Theatereffekt. Deutsches Trivialtheater 1880-1930. Berlin 1969, S. 18.

[47] Georg Belly, Monsieur Herkules. Leipzig 1906, S. 30.

[48] Bernd Wilms, Der Schwank. Dramaturgie und Theatereffekt. Deutsches Trivialtheater 1880-

Diese Stücke sind als Vorläufer des späteren Schwanks zu werten. Wilms nennt diejenigen Autoren, deren Namen mit den Anfängen des abendfüllenden Schwanks verknüpft sind:

> Rudolf Kneisel, Julius Rosen und Gustav von Moser heißen die Autoren, deren Stücke allmählich, seit etwa 1870, die Bezeichnung „Schwank" zum dramatischen Gattungsbegriff erheben.[49]

Der zweite abendfüllende Schwank, den das Hoftheater spielte, ist 'Eine kranke Familie' von Gustav von Moser am 27.3.1863. Das erste Drama Mosers wurde am 11.1.1860 gespielt, Intendant Meyern-Hohenberg ließ gleich sechs Stücke Mosers erstaufführen und brachte außerdem erstmals Stücke von Julius Rosen auf den Spielplan. Diese beiden Autoren bilden am Hoftheater nach den genannten „Vorläufern" die erste Generation der Schwankautoren, sie gehören außerdem zu den produktivsten: 13 Schwänke Mosers und elf Schwänke Rosens wurden bis 1918 aufgeführt. Die Anfänge der Gattung und ihrer Erfolgsautoren finden sich unter Intendant Meyern-Hohenberg: In der letzten Saison (1867/68) wurden bereits vier Schwänke erstaufgeführt - eine steigende Tendenz, die sich unter dem nachfolgenden Intendanten Tempeltey fortsetzte. Damit steht das Hoftheater zu Coburg und Gotha in enger Verbindung zu zeitgenössischen literarischen Tendenzen, die hier bereits sehr früh aufgegriffen wurden.

Der Schwank und die Operette haben mehrere Gemeinsamkeiten, die Volker Klotz zusammenfaßt:

> So durchlaufen sie die gleiche geschichtliche Spanne: ungefähr von Labiches frühstem Erfolgsschwank 'Le Chapeau de paille d'Italie' (1852) bis zu Arnolds und Bachs 'Weekend im Paradies' (1928); von Offenbachs erster abendfüllender Operette 'Orphée' (1858) bis zu Künnekes 'Glückliche Reise' (1932). Ferner gehen etliche, sogar besonders gelungene Operettenlibretti auf Schwänke zurück. Beispielsweise Strauß' 'Fledermaus' auf 'Le réveillon' von Meilhac und Halévy[50].

Beide Gattungen sind zuerst in Frankreich vertreten, in Coburg werden die beiden ersten französischen Autoren Labiche und Offenbach zuerst unter Intendant Meyern-Hohenberg gespielt. Auch in der Begriffsgeschichte finden sich einige Parallelen. Der Begriff „Operette" war ursprünglich die Verniedlichungsform von Oper und stand für kurze, meist einaktige Opern. Daher finden sich schon in den ersten Jahren des Hoftheaters Werke auf dem Spielplan, die laut Theaterzettel als Operette angekündigt werden: z. B. 'Der reisende Student'/Cornet und Methfessel am 15.10.1835 oder 'Das Heilmittel'/Herold am 26.11.1835. Der Bedeutungswandel hin zum eigen-

1930. Berlin 1969, S. 132.

49 Bernd Wilms, Der Schwank. Dramaturgie und Theatereffekt. Deutsches Trivialtheater 1880-1930. Berlin 1969, S. 17.

50 Volker Klotz, Bürgerliches Lachtheater: Komödie - Posse - Schwank - Operette. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 186.

ständigen Gattungsbegriff vollzieht sich ähnlich wie beim Schwank sehr langsam. Die Werke, die in den sechziger Jahren auf dem Hoftheater als Operetten angekündigt werden, sind immer noch einaktige Stücke: 'Fortunios Lied'/Offenbach am 31.10.1861, 'Spielmanns Lied'/Eilers am 21.9.1865, 'Die Verlobung bei der Laterne'/Offenbach am 27.10.1865 und auch das Erfolgsstück der Spielzeit 1867/68, 'Die schöne Galathee'/Suppé am 7.2.1868. In den sechziger Jahren zeigt sich somit noch eine unsichere Verwendung des Gattungsbegriffs auf Grund der Übergangs von einaktiger Oper zu abendfüllender Operette. 'Orpheus in der Unterwelt' wird heute in der Forschung als die erste abendfüllende Operette betrachtet, wurde aber von Offenbach als „opéra bouffon" bezeichnet und auf den Theaterzetteln des Hoftheaters entsprechend als „Burleske Oper" und nicht als Operette angekündigt. So sind parallel der alte Begriff „Operette" und Werke einer neuen Kategorie vorhanden, die aber vorerst noch nicht in Einklang miteinander gebracht werden. Die erste Verwendung des Begriffs in Übereinstimmung mit den heute etablierten Gattungsmerkmalen findet sich bei den genannten einaktigen Operetten Offenbachs und Suppés, die die erste Generation der Operettenkomponisten bilden. Sowohl die einaktigen Operetten als auch 'Orpheus in der Unterwelt' wurden bald nach ihrer Uraufführung erfolgreich am Hoftheater gespielt, doch im Gegensatz zum Schwank hinkte das Hoftheater dann bei der Etablierung der abendfüllenden Operette dem Zeittrend stark hinterher: Die erste abendfüllende Operette, die unter diesem Namen auf dem Theaterzettel angekündigt wurde, war 'Boccaccio'/Suppé am 27.10.1881.

Die neuen, zunächst meist einaktigen Gattungen Schwank und Operette hatten eine gemeinsame Auswirkung auf den Spielplan: Es häuften sich die Vorstellungsabende, die sich aus mehreren kurzen Stücken zusammensetzten. Unter Intendant Meyern-Hohenberg bestanden 226 Abende (=18,71 %) aus Stückkombinationen: Sowohl Schwänke wie auch Operetten wurden vorzugsweise mit Lustspielen kombiniert. Nach Jahren bzw. Jahrzehnten, in denen die Spartentrennung immer weiter fortgeschritten war, wurden plötzlich wieder mehr gemischte Abende gegeben, an denen die Ensemblemitglieder beider Sparten beteiligt waren. Denn nur dreimal wurde eine Operette mit einer Oper oder einem Singspiel kombiniert, während 27mal eine Operette mit einem oder mehreren Dramen gespielt wurde.

Das Gastspielwesen

Unter Intendant Meyern-Hohenberg gastierten 90 Darsteller am Hoftheater, die 282 Auftritte hatten. Die Zahl der Gäste hatte damit im Vergleich zur vorhergehenden Intendanz leicht zugenommen, die Zahl der Auftritte aber leicht abgenommen. Die niedrige Auftrittshäufigkeit erklärt sich dadurch,

daß 31 Gäste nur einen einzigen Auftritt bei ihrem Gastspiel absolvierten. Es gab aber auch erneut einige „Dauergäste“ am Hoftheater: 1860/61 der Schauspieler Paul Zadémak vom Stadttheater Breslau, 1864/65 die Schauspielerin Elise Bethge-Truhn vom Großherzoglichen Hoftheater in Schwerin. Insgesamt gesehen überwiegen die Gastauftritte im Sprechtheater bei weitem. Im Gegensatz zur Intendanz Wangenheims, als sich die Auftritte in Schau- und Trauerspielen häuften, findet sich nun eine einmalige Welle von Gastspielen in Lustspielen. In Opern erfolgten nur 23,05 % der Gastauftritte - der Tiefpunkt in der Geschichte des Hoftheaters wurde in der Spielzeit 1865/66 mit nur 5,56 % erreicht. Es war die Zeit der gastierenden Schauspieler, nicht der Sänger.

Im Gastspielrepertoire zeichnet sich ein deutlicher Wandel ab. Während noch unter Intendant Wangenheim die zeitgenössischen Autoren Meyerbeer und Birch-Pfeiffer sowohl im normalen Repertoire wie auch im Gästerepertoire Spitzenpositionen einnahmen, wurden nun „klassische“ Autoren von den Gästen vorgezogen. Schillers Stücke stehen mit 18 Gastauftritten an erster Stelle, es folgen Mozart mit 13, Goethe mit zwölf und Shakespeare mit neun Gastauftritten. Die meistgespielte Rolle der Gäste war allerdings Marie in dem Lustspiel 'Feuer in der Mädchenschule'/August Förster. Die Gäste kamen aus den verschiedensten Orten und von den verschiedensten Theatern. Fünf Darsteller gastierten, die am Herzoglichen Hoftheater zu Meiningen engagiert waren. Es ist anzunehmen, daß die geographische Nähe des Theaters und die Eisenbahnverbindung ein Gastspiel anregten und die Durchführung erleichterten. Dafür spricht auch, daß keiner dieser fünf Darsteller in Folge des Gastspiels engagiert wurde, es sich also wahrscheinlich nicht um Gastspiele auf Engagement handelte. Vier der Meininger Solisten traten nur einmal auf, einer zweimal - auch dies spricht eher für ein kurzes Gelegenheitsgastspiel am Nachbartheater als für einen regelrechten Gastspielaufenthalt.[51]

Für beide Sparten am Hoftheater war das Gastspiel weiterhin gleichermaßen von Bedeutung, wenn es um Engagements ging. Von den 90 Gästen wurden 27 (=30 %) nach einem Gastspiel am Hoftheater engagiert. Dies ist ein relativ hoher Wert. Viele Engagements erfolgten nach den Gastspielen der ersten Spielzeit 1860/61, eine zweite Engagementwelle kam nach den Gastspielen der Spielzeit 1866/67: neun der 14 Gäste (=64,29 %) wurden in der Folge engagiert. Auch dies ist ein Höchstwert, der sonst niemals in der Geschichte des Hoftheaters erreicht wurde; ein Zusammenhang der Ensembleerneuerung mit dem Amtsantritt Friedrich Haases als Hoftheaterdirektor

[51] Umgekehrt nutzte der in Coburg engagierte Friedrich Haase z. B. die Gelegenheit, wenn in Coburg eine Oper gegeben wurde, in Meiningen im Schauspiel zu gastieren. Vgl. Paul von Ebart, Friedrich Haase als Leiter des Koburg-Gothaischen Hoftheaters. In: Deutsche Revue. 37. Jg. 1. Bd. (Januar bis März 1912), S. 352-365. Hier: S. 363.

1867/68, zu dessen Aufgabenbereich auch Engagements und Entlassungen gehörten, ist anzunehmen. Da mit dem Posten eines Hoftheaterdirektors erstmals eine künstlerische Leitung des Schauspiels geschaffen wurde, soll dieser Vorgang im folgenden Abschnitt dargestellt werden.

FRIEDRICH HAASE (1825-1911)

DER NEUE POSTEN EINES HOFTHEATERDIREKTORS UND DER VERSUCH, EINEN BERÜHMTEN GASTSPIELVIRTUOSEN AN DAS HOFTHEATER ZU BINDEN

Friedrich Haase betrat 1846 erstmals die Bühne. Bekannte Stationen seiner Schauspielerkarriere sind das Großherzogliche Hoftheater in Karlsruhe (unter Eduard Devrient), das Königliche Hoftheater in München (unter Franz Dingelstedt), inklusive der Teilnahme an den Mustervorstellungen 1854 in München, und das Stadttheater in Frankfurt (unter Roderich Benedix). 1858 ging Haase ein Engagement am Kaiserlich Deutschen Hoftheater in St. Petersburg ein - „mit grosser Gage und grossem Urlaub, welcher eine kleine Fluth von Gastspielanträgen zur Folge hatte, so dass selbst dieser grosse Urlaub nicht mehr genügte, die Vortheile dieser ungewöhnlichen Anträge auszubeuten."[52] Im Dezember 1865 gastierte Haase an drei Abenden in Coburg und spielte folgende Rollen: Graf Thorane in 'Der Königsleutnant', Marinelli in 'Emilia Galotti' und am letzten Abend Arthur Durwood in 'Ein Arzt' sowie Baron von Rocheferrier in 'Piquet Parthie'.

> Bei diesem Gastspiel tritt der inzwischen berühmt gewordene gastierende Künstler in nähere Beziehungen zu Herzog Ernst II. von Sachsen-Koburg und Gotha. Der kunstsinnige Fürst ladet Haase öfters zum Diner ein, und bei einem solchen lernt er auch den Intendanten des Hoftheaters, Gustav Freiherrn v. Meyern-Hohenberg, näher kennen [...].[53]

Hierbei entstand offenbar die Idee, Friedrich Haase fest ans Hoftheater zu binden. Haase und Meyern-Hohenberg verhandelten ab Januar 1866 brieflich über die Konditionen, um Haase als Hoftheaterdirektor zu verpflichten. Haase formulierte am 18.1.1866 in einem Brief seine Engagementsbedingungen, nachdem er zuvor das gemeinsame Einkommen mit seiner Frau mit bisher 14.000 Taler pro Jahr angegeben hatte:

> Da ich nun Ihrer mündlichen Mitteilung gemäß nicht entfernt auf ein pekuniäres Aequivalent zu rechnen habe, so würde ich mir also erlauben, eine lebenslängliche Anstellung mit Dekret als „Hoftheaterdirektor" in Vorschlag zu bringen, welchem ausschließlich die verantwortliche artistische Verwaltung der Hofbühne, ausgenommen die Oper - wovon ich nichts verstehe -, übertragen würde.

52 Friedrich Haase, Was ich erlebte 1846-1896. Berlin 2. Aufl. 1896, S. 86.

53 Paul von Ebart, Friedrich Haase als Leiter des Koburg-Gothaischen Hoftheaters. In: Deutsche Revue. 37. Jg. 1. Bd. (Januar bis März 1912), S. 352-365. Hier: S. 352. Ebart veröffentlichte den Briefwechsel Haases mit Meyern-Hohenberg bezeichnenderweise erst 1912 - nach Haases Tod.

> [...] so würde mir vielleicht außer den Ferien innerhalb der Monate vom Januar bis Ende März eine Zeit gestattet, zu gastieren[54].

Meyern-Hohenberg antwortete Haase bereits am 22.1.1866 und entwarf ein detailliertes Acht-Punkte-Programm über Aufgaben und Pflichten eines Hoftheaterdirektors. Haase ging in späteren Briefen trotz mehrmaliger Nachfragen Meyern-Hohenbergs nicht näher auf dieses Programm oder auf seine eigenen Vorstellungen über die Stellung als Direktor ein. Er gab keine konkreten Zusagen und verfolgte offensichtlich eine Hinhaltetaktik. Die einzigen Themen, die er in seinen Briefen berührte, waren Forderungen nach mehr Geld und mehr Urlaub. Bei der Gehaltsforderung von 2.000 Talern pro Jahr versicherte Meyern-Hohenberg bereits am 7.2.1866, „Ihnen auf so lange, als Sie neben Ihren Funktionen als Direktor für das Schauspiel auch als darstellender Künstler auf unsrer Bühne wirken würden, die beanspruchten 2000 Taler zuzugestehen“[55]. Die Begründung, warum Haase nicht wie geplant in der Spielzeit 1866/67 den Direktionsposten am Hoftheater antrat, gibt Meyern-Hohenberg in einem Brief vom 12.9.1866:

> Ihre schon für die jetzige Herbstsaison in Aussicht genommene Anstellung war leider durch Ihre Ablehnung ins Stocken geraten resp. auf mündliche Verhandlungen ausgesetzt, als die kriegerischen Ereignisse mit ihrer nachteiligen Einwirkung auf Vermögensverhältnisse und Revenuen eintraten und Seine Hoheit von dieser Theaterfrage ganz abgezogen wurde.[56]

Friedrich Haase hielt sich zu diesem Zeitpunkt wegen Verhandlungen in Coburg auf. In einem Brief vom 13.9.1866 teilte er Meyern-Hohenberg seine finanziellen Bedingungen mit: eine lebenslängliche Anstellung als Direktor mit einem Einkommen von 2.000 Talern, eine Dienstwohnung in Gotha und „kurze Urlaubsbewilligungen“[57] (sechs Wochen pro Spielzeit). Haase formulierte in demselben Brief einen „Entwurf über die Stellung eines Hoftheater- oder Hofschauspieldirektors“[58], der größtenteils wörtlich mit dem Entwurf Meyern-Hohenbergs vom 22.1.1866 übereinstimmt. Der Entwurf sei hier in Haases Wortlaut zitiert:

> Der Direktor übernimmt die spezielle Schauspielleitung (d. h. für Trauerspiel, Schauspiel, Lustspiel, ausgenommen Vaudeville und Posse), und zwar unter der Generalintendanz des Hoftheaters.
>
> Das Ressort des Direktors würde, indem ihm die engere Verantwortlichkeit des Schauspiels zugewiesen wird, bestehen:

[54] Paul von Ebart, Friedrich Haase als Leiter des Koburg-Gothaischen Hoftheaters. In: Deutsche Revue. 37. Jg. 1. Bd. (Januar bis März 1912), S. 352-365. Hier: S. 353f.

[55] Paul von Ebart, Friedrich Haase als Leiter des Koburg-Gothaischen Hoftheaters. In: Deutsche Revue. 37. Jg. 1. Bd. (Januar bis März 1912), S. 352-365. Hier: S. 357.

[56] Paul von Ebart, Friedrich Haase als Leiter des Koburg-Gothaischen Hoftheaters. In: Deutsche Revue. 37. Jg. 1. Bd. (Januar bis März 1912), S. 352-365. Hier: S. 360.

[57] Paul von Ebart, Friedrich Haase als Leiter des Koburg-Gothaischen Hoftheaters. In: Deutsche Revue. 37. Jg. 1. Bd. (Januar bis März 1912), S. 352-365. Hier: S. 362.

[58] Paul von Ebart, Friedrich Haase als Leiter des Koburg-Gothaischen Hoftheaters. In: Deutsche Revue. 37. Jg. 1. Bd. (Januar bis März 1912), S. 352-365. Hier: S. 361.

a) In der Auswahl der Stücke und deren Vorlage an die Generalintendanz zur Einholung Höchster Genehmigung, sowie für die zu besprechende Möglichkeit einer Mischung mit Opernvorstellungen.
b) In der Besetzung der Rollen (mit Ausschluß der Fälle, wo etwa ausdrücklich höhere Willensmeinung maßgebend würde).
c) In der Leitung des Einstudierens, der Inszenierung und Aufführung der Stücke, zu welchem Behufe ihm ein Regisseur untergeordnet wird, der die Intensionen des Direktors ausführt, [...]
d) In der künstlerischen Ausbildung darstellender Mitglieder in ihren Rollen, [...]
e) In Vorschlägen für Engagements oder Entlassung von Mitgliedern des Schauspielpersonals zur Einholung Höchster Entschließung durch die Generalintendanz.
f) In Entsendung an andre Theater zu eben erwähntem Zweck im Höchsten Auftrage gegen Diäten und Reiseentschädigung.
g) In Stellvertretung des Generalintendanten bei dessen Abwesenheit.
h) In der Uebernahme derjenigen Rollen, welche seinem Talente, seiner künstlerischen Position sowie der Geschmacksrichtung und den speziellen Anordnungen resp. Befehlen der Durchlauchtigsten Höchsten Herrschaften entsprechen.[59]

An diesen Ausführungen wird einerseits der große Aufgaben- und Verantwortungsbereich des Direktors deutlich, andererseits auch die strenge Einhaltung der Hierarchie Direktor-Generalintendant-Herzog, denn beim Herzog lag immer die letzte Entscheidungsgewalt. Friedrich Haase gastierte nochmals im März 1867 in Gotha, im September 1867 trat er seinen Posten als Hoftheaterdirektor in Coburg an. Etliche neue Darsteller wurden für die neue Saison engagiert; inwieweit sich das Schauspielrepertoire unter dem neuen Direktor veränderte, soll im folgenden kurz analysiert werden.

Bei einer Auswertung der gespielten Gattungen ergibt sich, daß die Gattungsverteilungen in der Spielzeit 1867/68 mit denen der gesamten Intendanz Meyern-Hohenbergs übereinstimmen. Bei den meistgespielten Dramatikern findet sich Gustav von Putlitz an erster Stelle mit 13 Aufführungen, es folgen Friedrich mit elf und Shakespeare mit sieben Aufführungen. Diese Shakespeareaufführungen sind nicht nur in quantitativer Hinsicht auffällig. Friedrich Haase schreibt in seiner Autobiographie: „der Shakespeare-Cultus galt mir allezeit und in allen meinen Lebensstellungen, wo ich denselben fruchttreibend pflegen durfte, als vornehmstes, höchstes Ziel!“[60] Immerhin fallen in Haases einjährige Direktionszeit drei Neueinstudierungen von Werken Shakespeares: am 4.11.1867 'Viel Lärm um Nichts', am 22.12.1867 'Der Kaufmann von Venedig' und am 8.3.1868 'Hamlet'. Haase führte bei 'Hamlet' und 'Der Kaufmann von Venedig' Regie und spielte die Titelrollen. Er hatte den 'Kaufmann von Venedig' in der Inszenierung Charles Keans in London

[59] Paul von Ebart, Friedrich Haase als Leiter des Koburg-Gothaischen Hoftheaters. In: Deutsche Revue. 37. Jg. 1. Bd. (Januar bis März 1912), S. 352-365. Hier: S. 361f.
[60] Friedrich Haase, Was ich erlebte 1846-1896. Berlin 2. Aufl. 1896, S. 1f. Man muß allerdings berücksichtigen, daß Haase dies 1896 schrieb - rückblickend verklärend und in einer Zeit, in der sich Shakespeare an den deutschen Bühnen als einer der meistgespielten Dramatiker durchgesetzt hatte.

gesehen, deren „prachtvolle Ausstattung“[61] ihn sehr beeindruckt hatte. Haase beschreibt seine eigene Produktion des Stücks in Coburg, der eine Ausnahmestellung im Spielplan zukam, in seiner Autobiographie:

> Die grosse Wirkung dieser Vorstellung in London veranlasste mich später in Koburg den Herzog Ernst zu bitten, doch für eine ähnliche Vorstellung des Werkes, en miniature, eine grössere Summe bewilligen zu wollen. [...]
> Das Werk ward glänzend durch die Gebrüder Brückner in Koburg ausgestattet, costümlich entzückend versinnbildlicht [...].
> Der Abend der Vorstellung kam heran - das Haus war tagelang vorher ausverkauft.
> Der Herzog Ernst hatte seinen hohen Nachbar, den kunstsinnigen Vetter Herzog von Meiningen eingeladen, der Vorstellung beizuwohnen. Die Zeit des festgesetzten Beginnes war längst verronnen, aber Seine Hoheit der Herzog von Meiningen traf nicht ein. Der Zeiger war inzwischen schon auf halb neun geglitten [...], da ertönte das Zeichen mit dem Stab des Hofcourirs und die Herzöge betraten die Seitenloge, dicht bei der Bühne.
> Der Erfolg der Vorstellung war für die kleine Stadt Koburg ein ganz enormer! Derlei hatte man dort noch nie gesehen.
> Herzog Ernst schien stolz auf das kleine Hoftheater und befahl mich nach der Vorstellung zum Souper in's Schloss, wo auch sein hoher erlauchter Gast erscheinen würde. [...]
> Der Herzog von Meiningen befand sich in rosiger Gesprächsstimmung, und an jenem Abend - so schien es mir - stand der Entschluss in dem so überaus geistvollen, kunstbegeisterten hohen Herrn wohl fest, dem klassischen Drama jene künstlerische Ausgestaltung zu Theil werden zu lassen, welche nach wenig Jahren dem Meininger Hoftheater einen Weltruf verschaffte.[62]

Viele eigentlich nebensächliche Aussagen Haases verdeutlichen nochmals Charakteristika des „kleinen“ Hoftheaters in Coburg und Gotha. Die Bedeutung des Hofes und anderer Fürsten für das Hoftheater zeigt sich z. B. darin, daß die Vorstellung erst mit eineinhalb Stunden Verspätung beginnen konnte, da auf das Eintreffen von Georg II. von Meiningen gewartet werden mußte. Der theaterbegeisterte Herzog Ernst II., der sich gern mit Künstlern umgab, fand in Georg II. in mancher Beziehung einen gleichgesinnten Fürsten. Gegenseitige Besuche waren häufig, denn Meiningen lag verkehrsgünstig zwischen Coburg und Gotha.[63]

Herzog Ernst II. unterstützte Haases Inszenierung mit einer größeren Summe für Dekorationen[64] und Kostüme, obwohl teure Ausstattungen bisher meist den Opern vorbehalten waren. Haases Schlußfolgerung, daß dieser Theaterabend in Coburg mit ausschlaggebend für den Einsatz des Meininger Herzogs für sein Hoftheater und den Erfolg der „Meininger“ gewesen sei,

61 Friedrich Haase, Was ich erlebte 1846-1896. Berlin 2. Aufl. 1896, S. 164.
62 Friedrich Haase, Was ich erlebte 1846-1896. Berlin 2. Aufl. 1896, S. 164ff.
63 Ernst II. verurteilte im Gegensatz zu vielen anderen Fürsten auch nicht die 1873 geschlossene Ehe Georgs II. mit der Schauspielerin Ellen Franz.
64 Theaterzettel vom 22.12.1867: „Die neue Decoration des 2. Akts: Straße in Venedig ist von den Herren Hoftheatermalern Heinrich und Max Brückner.“ Im Gegensatz zu Haase, der in seiner Autobiographie fälschlicherweise die Gebrüder Brückner als Ausstatter erwähnt, werden auf dem Theaterzettel Vater Heinrich und Sohn Max Brückner genannt.

mag zwar etwas übertrieben klingen, ist aber auch nicht völlig von der Hand zu weisen.[65] Das wesentliche Merkmal, das die Inszenierungen Keans, Haases und der „Meininger“ verbindet, ist die „historische Korrektheit der Ausstattung“[66]. Die Gemeinsamkeiten zwischen der Coburger Inszenierung des 'Kaufmann von Venedig' und der in Meiningen sind jedoch noch konkreter faßbar: Die Familie Brückner, die bisher hauptsächlich durch ihre Opernausstattungen hervortrat, konnte hier auch einmal ein Schauspiel mit größeren Mitteln gestalten, und die Gebrüder Brückner wurden in der Folge auch von Georg II. als Dekorationsmaler verpflichtet. Mit der Wahl eines Stücks von Shakespeare, das eines größeren Proben- und Ausstattungsaufwandes für wert gehalten wurde, ergibt sich eine offensichtliche Parallele zu den Inszenierungen der „Meininger“, die viele Stücke Shakespeares einstudierten und bei denen 'Julius Cäsar' - in der Ausstattung der Gebrüder Brückner - das meistgespielte Stück der Gastspielreisen von 1874-90 war.

Es ist erstaunlich, daß in dem Gastspielrepertoire Haases, dem nach eigener Aussage der „Shakespeare-Cultus“ zeit seines Lebens als „höchstes Ziel“ galt und der als Hoftheaterdirektor immerhin drei Dramen Shakespeares einstudieren ließ, keine Shakespeare-Rollen zu finden sind. Bei den 31 Gastspielauftritten am Hoftheater zu Coburg und Gotha zwischen 1853 und 1892 spielte er niemals in einem Stück Shakespeares und auch nur selten in Dramen anderer klassischer Autoren. Bei seinem ersten Gastspiel im Jahr 1853 gab er Franz Moor und Marinelli, den er auch bei den Mustervorstellungen in München 1854 darstellte. In den folgenden Jahren spielte er hauptsächlich in Stücken zeitgenössischer oder älterer Lustspielautoren: 1878 wählte er z. B. Dramen von Hahn, Feldmann, Brachvogel, Girardin und Kotzebue, 1880 Dramen von Benedix, Lotz und Raupach zum Gastspiel. Sein Gastspielrepertoire blieb über Jahrzehnte hinweg konstant, neue Stücke kamen ab den siebziger Jahren nicht mehr hinzu. Seine Paraderolle, Graf Thorane in 'Der Königsleutnant'/Gutzkow, spielte Haase fünfmal am Hoftheater: zum ersten Mal 1865 und zum letzten Mal 1892. Dies war auch an anderen Theatern die Standardrolle, mit der er gastierte. Haase erwähnt in seiner Autobiographie den Autor „Karl Gutzkow, dem ich Tausende an Tantièmen zuführte“[67]. Wegen seines kleinen und veralteten Gastspielrepertoires wurde Haase auch kritisiert. So schreibt Paul Schlenther anläßlich der Abschiedsvorstellungen Haases in Berlin 1896:

[65] Hier ist einschränkend zu erwähnen, daß z. B. Dingelstedt mit seinem Shakespeare-Zyklus in Weimar 1864, den der Herzog von Meiningen auch besuchte, schon früher ein Vorbild für eine intensivere Einstudierung und bessere Ausstattung von Shakespeares Werken war.

[66] Herbert A. Frenzel, Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470-1890. München 2. Aufl. 1984, S. 514. Diese Verbindungslinie hat Frenzel hervorgehoben; es ist im übrigen die einzige Stelle in seiner 'Geschichte des Theaters', in der das Hoftheater zu Coburg und Gotha erwähnt wird (mit Ausnahme der Theaterneubauten 1840).

[67] Friedrich Haase, Was ich erlebte 1846-1896. Berlin 2. Aufl. 1896, S. 77.

Zwei schöne Wintermonate lang hat die Hofbühne diesmal an sein Gastspiel verloren. Der ruhige Entwicklungsgang des Repertoires und Personals stockte, staubtrockene, wertlose Scharteken von Gutzkow, Benedix, Raupach, Kotzebue wurden zu Ehren des Gastes, der niemals literarischen Geschmack bewiesen hat, hervorgeholt[68].

Haase selbst bekennt sich in der Autobiographie voller Überzeugung zum Gastspielsystem und Virtuosentum, zu dessen prominentesten Vertretern er gerechnet werden muß. Er wehrt sich vehement gegen die Vorwürfe, die gegen ihn und das Virtuosentum im Laufe seiner Karriere erhoben wurden und resümiert: „Wie es scheint, kommt das Gastiren in Deutschland gleich - nach dem Pferdestehlen!"[69] Er beruft sich hingegen auf die ursprünglich positive Bedeutung des Wortes „Virtuose" und auf einen angeblichen Ausspruch seines Lehrers Ludwig Tieck: „Der Künstler muss ein Virtuos sein, und Sie wissen, was dies eine Wort in sich schliesst: vir - virtus - virtuosus!"[70]

Während seines Engagements in Coburg und Gotha 1867/68 war Haase erstaunlich seßhaft und gab kaum Gastspiele an anderen Theatern. Dies betont er auch in einem Brief an Meyern-Hohenberg vom 18.4.1868:

Abgesehen von zwei Tagen, die ich für Frankfurt a. M. erhielt, und ein paar Operntagen, an denen ich in Meiningen spielte, war ich vom 1. September 1867 bis 1. April 1868, also sechs Monate, ununterbrochen als Direktor und Darsteller tätig, denn die zwölf Tage Lübeck kann ich nicht zählen, da ich ursprünglich in der Weihnachtswoche dorthin wollte, während welcher wir nicht spielen, wofür mir jedoch später die Erlaubnis entzogen wurde, da der Besuch Seiner Majestät des Königs erwartet wurde.[71]

Nachdem Haase damit seine ständige Anwesenheit in Coburg und Gotha dokumentiert hat, folgt die Bitte um einen viermonatigen Urlaub ab Februar 1869 für eine Gastspielreise nach Amerika. Dieser Urlaub wurde gewährt, doch auf Grund anderweitiger Differenzen wurde schließlich der Vertrag zwischen Haase und dem Hoftheater am 8.6.1868 „durch Vereinbarung beider kontrahierender Teile und mit Höchster Genehmigung, vom 1. September 1868 an für aufgehoben erklärt."[72] Herzog Ernst II. verhielt sich seinem scheidenden Hoftheaterdirektor gegenüber ausgesprochen großzügig, er schreibt an Haase (ebenfalls am 8.6.1868):

Wenn ich auch Ihrem Entschluß nicht entgegenzutreten vermag, so hoffe ich doch, einen so ausgezeichneten Künstler auch künftig noch zu unserm Institut zählen zu

[68] Paul Schlenther, Theater im 19. Jahrhundert. Ausgewählte theatergeschichtliche Aufsätze. Hrsg. von Hans Knudsen. Berlin 1930, S. 121.
[69] Friedrich Haase, Was ich erlebte 1846-1896. Berlin 2. Aufl. 1896, S. 73.
[70] Friedrich Haase, Was ich erlebte 1846-1896. Berlin 2. Aufl. 1896, S. 7.
[71] Paul von Ebart, Friedrich Haase als Leiter des Koburg-Gothaischen Hoftheaters. In: Deutsche Revue. 37. Jg. 1. Bd. (Januar bis März 1912), S. 352-365. Hier: S. 363.
[72] Paul von Ebart, Friedrich Haase als Leiter des Koburg-Gothaischen Hoftheaters. In: Deutsche Revue. 37. Jg. 1. Bd. (Januar bis März 1912), S. 352-365. Hier: S. 364.

> dürfen, indem ich Sie, unter Belassung Ihres Prädikats als Hofschauspieldirektor, zum dauernden Ehrenmitglied meines Hoftheaters ernenne.
> Zugleich gereicht es mir zum Vergnügen, Ihnen als Anerkennung Ihrer vorzüglichen Leistungen in der Direktion des Schauspiels das Ritterkreuz erster Klasse meines Hausordens zu verleihen.[73]

Auf Grund dieser einvernehmlichen Trennung war Friedrich Haase auch in späteren Jahren noch ein gern gesehener Gast am Hoftheater und am Hofe des Herzogs.

[73] Ebd.

IV.5 Intendant Eduard Tempeltey (30.8.1868-1.1.1874, 1.221 Aufführungen)

Intendant Gustav von Meyern-Hohenberg und Hoftheaterdirektor Haase traten zum Ende der Spielzeit 1867/68 von ihren Ämtern zurück, der Kabinettsrat Dr. Eduard Tempeltey wurde neuer Intendant. Der speziell für Haase geschaffene Direktionsposten wurde beibehalten; die artistisch-technische Direktion übernahm der seit 1834 am Hoftheater engagierte Schauspieler Friedrich Kawaczynski, der bereits 1844 zum Regisseur und 1848 zum Oberregisseur aufgestiegen war.[1] Nach der Pensionierung Kawaczynskis am 1.7.1870 wurde Theodor Löwe zum Oberregisseur und Direktor ernannt.[2] Die artistische Direktion wurde nach dem Weggang Friedrich Haases sogar noch aufgewertet, da „die General-Intendanz fortan - mit Ausschluß der artistischen Aufgaben - lediglich ein, das Hoftheater öconomisch überwachendes und dasselbe nach außen vertretendes Hofamt sein wird"[3].

Innerhalb der Intendanzperiode Tempelteys finden sich keine künstlerisch oder finanziell herausragenden Einzelereignisse, dieser Zeitraum ist vielmehr geprägt durch einen gleichmäßigen Ablauf des Spielbetriebs. Das Hoftheater präsentiert sich als Abonnement- und Repertoiretheater. Einzig der historische Einschnitt des deutsch-französischen Krieges hinterließ einige Spuren im Spielplan der Saison 1870/71, so daß ein Abschnitt der Analyse dieser Saison mit ihren Abweichungen vom „normalen" Spielplan gewidmet werden soll.

1. Vorstellungsabende, Einakter, Abonnement und Eintrittspreise

Bei den Vorstellungsabenden unter Intendant Tempeltey ist ein deutlicher Anstieg des Anteils derjenigen Abende festzustellen, an denen mehrere Stücke kombiniert wurden. Es wurde 688mal ein abendfüllendes Stück gegeben, 101mal wurden zwei Stücke, ebenfalls 101mal wurden drei Stücke und siebenmal wurden vier Stücke miteinander kombiniert. Die erstaunliche Zunahme der Abende mit drei Stücken, die nun erstmalig einen Anteil von 11,26 % erreichten, ist durch die Zunahme der Einakter im Repertoire zu erklären. Von den 298 verschiedenen Stücken, die unter Intendant Tempeltey gespielt wurden, sind 123 Stücke (=41,28 %) Einakter. Daß es sich hierbei größtenteils um neue Werke handelt, wird offensichtlich, wenn man

1 Vgl. Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 85.
2 Vgl. Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 76.
3 So meldet eine Zeitungs-Nachricht vom 26.6.1868 (Landesbibliothek Coburg: Theaterzettelband 1867/68).

deren Anteil an den Erstaufführungen betrachtet: 70 Einakter (=56,46 %) sind unter den 124 Novitäten zu finden. Ein Vergleich mit den zurückliegenden Intendanzen zeigt, daß es sich hierbei um einen neuen Trend handelt, denn unter den Intendanten Wangenheim (1851-60) und Meyern-Hohenberg (1860-68) lag der Anteil der Einakter an den Erstaufführungen mit 41,36 % bzw. 41,52 % konstant wesentlich niedriger. Die kleine dramatische Form tritt nun plötzlich vermehrt auf, da sie bestimmten - teilweise neuen - Gattungen mit ihren kurzen Handlungs- und Spannungsbögen entgegen kommt. Zwar sind die meisten Einakter Lustspiele, da die Lustspiele insgesamt mit weitem Abstand die am häufigsten gespielte Gattung sind, es sind aber auch auffallend viele Schwänke, Schauspiele (hierunter ist auch die in der Kriegsspielzeit vorkommende Gattung des einaktigen Festspiels gefaßt), Genrebilder/Seelengemälde und Operetten vertreten. Etliche der Einakter konnten hohe Wiederholungszahlen erzielen: Unter den acht meistgespielten Dramen sind fünf Einakter zu finden, und das einaktige Lustspiel 'Herrn Kaudels Gardinenpredigten'/Moser und der einaktige Schwank '1733 Thaler 22 ½ Silbergroschen'/Jacobson erzielten mit je elf Aufführungen sogar die höchste Aufführungszahl bei den Dramen. Diese neuen Einakter zeichnen sich durch eine extrem kurze Spieldauer aus, so daß sie mit zwei anderen Stücken kombiniert werden müssen, um den Abend zu füllen. Zum Vergleich sei nochmals erwähnt, daß es unter Ernst I. (1827-44) bereits sehr viele kombinierte Abende gab. Hier lag aber der Schwerpunkt auf Abenden mit zwei Stücken (25,84 %), die Abende mit drei Stücken hatten nur einen Anteil von 1,13 %. Ein weiterer Beweis für die extrem kurze Spieldauer dieser neuen Stücke ergibt sich, wenn man die Vorstellungsdauer betrachtet. Unter Intendant Tempeltey haben die Abende mit drei Stücken eine durchschnittliche Aufführungsdauer von 2 Std. 34 Min. und sind somit im Schnitt wesentlich kürzer als die übrigen Abende, deren durchschnittliche Dauer bei 2 Std. 47 Min. liegt. Die Spieldauer der meisten Einakter muß dementsprechend deutlich unter einer Stunde liegen. Diese kurzen Einakter mit einer geringen Spieldauer und die vielen - immer wieder neu - kombinierten Vorstellungsabende mit einem Angebot von drei verschiedenen Stücken sind ein neues Phänomen im Spielplan des Hoftheaters und kamen erst Ende der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts in Mode.

Von der ersten Spielzeit unter Intendant Tempeltey an präsentiert sich das Hoftheater als Theater mit regelmäßigen Abonnementbetrieb: 1868/69 sind 97,02 % der Vorstellungen Abonnementvorstellungen. Nur zwei Abende der Spielzeit werden außerhalb des Abonnements gegeben: Am 29.1.1869 findet eine „Festvorstellung zur Feier des 25jährigen Regierungs-Jubiläums“[4] statt, und am 26.5.1869 spielt die Hofgesellschaft mit Herzog Ernst II. als Tell-

[4] So lautet die Ankündigung auf dem Theaterzettel vom 29.1.1868.

heim 'Minna von Barnhelm'[5] auf dem Hoftheater. Des weiteren gibt es in dieser Spielzeit - wie in jeder Spielzeit unter Tempeltey - zwei Benefizvorstellungen zugunsten des Sängers Reer und eine zugunsten des Schauspielers Bellosa. Erst gegen Ende der Intendanz Tempelteys wird der langjährige gleichmäßige Abonnementbetrieb mehrfach unterbrochen: In der Winterspielperiode in Gotha 1873 erfolgen sieben Vorstellungen bei aufgehobenem Abonnement; in der kurzen Frühjahrsspielperiode in Coburg 1873 stehen den 19 Abonnementvorstellungen fünf Abende bei aufgehobenem Abonnement gegenüber, außerdem findet noch eine Benefizvorstellung zugunsten Bellosas und eine zugunsten der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger statt. Der Grund für diese vielen Abonnementunterbrechungen ist jeweils ein Gastspiel eines berühmten Sängers oder einer Sängerin.

Fünfmal gastierte der Königlich Preußische Kammersänger Theodor Wachtel am Hoftheater; während sein erstes Gastspiel am 20.2.1873 - in Erwartung vieler Zuschauer und hoher Einnahmen - schon bei aufgehobenem Abonnement stattfand, wurden für seinen zweiten Auftritt am 23.2.1873 noch zusätzlich die Eintrittspreise nahezu verdoppelt. Dieses Beispiel machte offensichtlich Schule, denn nun wurden nicht nur bei Wachtels weiteren Auftritten diese erhöhten Preise beibehalten, sondern ebenfalls bei dem Gastspiel der Italienischen Operngesellschaft am 28.2.1873 und bei den beiden Gastauftritten der Königlichen Kammersängerin Mathilde Mallinger vom Berliner Hoftheater im Mai 1873 in Coburg. Bisher gab es zu verschiedenen Gelegenheiten erhöhte Preise am Hoftheater. Unter den Intendanten Wangenheim und Meyern-Hohenberg war entweder die Erstaufführung einer Oper oder auch am 26.12.1856 erstmals ein Gastspiel der Schauspielerin Marie Seebach der Anlaß dazu. Vor dem Gastspiel Wachtels am 23.2.1873 hatte es während der ersten Jahre unter Tempeltey nur bei der Neueinstudierung von 'Rienzi'/Wagner erhöhte Preise gegeben. Nun wurde diese Möglichkeit, bei außergewöhnlichen Anlässen außergewöhnlich hohe Einnahmen zu erzielen, wiederentdeckt. Allerdings ist es - wie die weitere Analyse zeigen wird - bezeichnend für diese Intendanz, daß sich die Anlässe geändert haben. Herausragende neue Opern gibt es in diesen Jahren nicht, die Gastspiele von Schauspielern gehen insgesamt gesehen langsam zurück, und auch einzelne Schauspieler vom Format einer Marie Seebach oder Emil Devrients gastieren kaum. Dagegen steigt die Zahl der Gastspiele von Sängern, unter denen sich auch die ersten Kräfte der damaligen Zeit befinden.

Preiserhöhungen sind in der Spielzeit 1872/73 immer mit den Gastspielen bekannter Sänger verknüpft; dies ändert sich ab Spielzeit 1873/74. Am

[5] Zuvor spielte die Hofgesellschaft 'Minna von Barnhelm' am 19. und 20.3.1869 bereits in dem alten Schloßtheater in Gotha; die Regie führte übrigens Emil Devrient, der auch die Rolle des Paul Werner übernahm. Emil Devrient, der sich 1868 offiziell von der Bühne zurückgezogen hatte, trat somit 1869 noch dreimal auf.

31.8.1873 werden am Hoftheater zwei Preiskategorien eingeführt: Gewöhnliche Preise und Mittelpreise. Die Gewöhnlichen Preise entsprechen den bisher geltenden Preisen, die Mittelpreise liegen ca. 20-25 % höher (nur der Eintritt für die billigsten Galerieplätze wird nicht angehoben). Die Mittelpreise gelten am Sonntag, dem in Coburg und Gotha beliebtesten Spieltag, die Gewöhnlichen Preise während der Woche. Das mittlerweile verfestigte Spielschema sieht dann in Coburg im Herbst 1873 folgendermaßen aus: am Sonntag Musiktheater bei Mittelpreisen, am Dienstag Sprechtheater bei Gewöhnlichen Preisen, am Donnerstag Musiktheater bei Gewöhnlichen Preisen und am Freitag Sprechtheater bei Gewöhnlichen Preisen. Dieses Schema wird nur selten durchbrochen: Am Dienstag, dem 11.11.1873, wurde bei aufgehobenem Abonnement und Mittelpreisen 'Lohengrin' gegeben, die Titelpartie sang der Königlich Baierische Kammersänger Franz Nachbaur. Am Donnerstag, dem 13.11.1873, gastierte er nochmals in 'Wilhelm Tell'. Da es für diesen bekannten Sänger sicherlich nicht zumutbar war, seinen Gastspielaufenthalt auf mehrere Tage auszudehnen - wie es die wechselnde Spielplanabfolge Musiktheater-Sprechtheater erfordert hätte -, wurden seinetwegen zwei Musiktheaterabende in Folge gegeben. Um den Ausfall der am Dienstag üblichen Sprechtheatervorstellung zu kompensieren, wurde daraufhin am Sonntag, dem 16.11.1873, 'Kabale und Liebe' gespielt. Eine ähnliche Verschiebung im Spielplan findet sich gleich in der folgenden Woche nochmals anläßlich des Gastspiels Ludwig Barnays vom Stadttheater Frankfurt. Auch er absolvierte seine zwei Gastauftritte an zwei aufeinanderfolgenden Spieltagen (Donnerstag, dem 20.11.1873, und Freitag, dem 21.11.1873) bei Mittelpreisen. Die Opernvorstellung, die wegen seines Gastspiels am Donnerstag ausfallen mußte, wurde vorgezogen; bereits am Dienstag, dem 18.11.1873, wurde 'Die Weiße Dame' gespielt.

Die Intendanz Tempelteys ist also insgesamt durch das Streben nach einem regelmäßigen Spielplanablauf geprägt. Die ersten Jahre zeigen das Hoftheater als Theater der Abonnenten, die an den festgelegten Spieltagen ihre zwölf Abonnementvorstellungen in Folge präsentiert bekamen. Besonders häufig sind hierbei während der Woche stattfindende Sprechtheaterabende, die aus zwei oder drei Stücken bestehen. Im Winter 1873 wird der geregelte Spielbetrieb durch eine Fülle von Gastspielen und Vorstellungen bei aufgehobenem Abonnement und erhöhten Preisen durchbrochen. Doch die bei diesen Anlässen angehobenen Preise werden auch wieder in ein Regelschema kanalisiert - es erfolgt eine Neuregelung des Preisschemas mit der Unterscheidung von Gewöhnlichen und Mittelpreisen, die sowohl eine Eintrittspreisdifferenzierung bei den verschiedenen Spieltagen als auch bei außergewöhnlichen Gastspielen ermöglichen. Es wird ebenfalls mit Beginn der Spielzeit 1873/74 eine Regel entwickelt, wie Abweichungen vom Spielplanschema auf Grund von Gastspielen kompensiert werden können. Die der

jeweiligen Sparte zugeteilten Spieltage werden vertauscht, so daß letztendlich sowohl für das Publikum wie auch für die am Hoftheater engagierten Darsteller die gleichmäßige Präsentation der Sparten Musik- und Sprechtheater gewährleistet bleibt.

2. STÜCKE

Die meistgespielten Stücke unter Intendant Tempeltey

1.	Faust und Gretchen / Gounod	20 Aufführungen
2.	Der Troubadour / Verdi	19 Aufführungen
3.	Der Freischütz / Weber	18 Aufführungen
4.	Die Hochzeit des Figaro / Mozart	15 Aufführungen
	Zar und Zimmermann / Lortzing	15 Aufführungen
6.	Tannhäuser / Wagner	14 Aufführungen
7.	Alessandro Stradella / Flotow	13 Aufführungen
	Lohengrin / Wagner	13 Aufführungen
	Das Nachtlager in Granada / Kreutzer	13 Aufführungen
	Die Zauberflöte / Mozart	13 Aufführungen

'Faust und Gretchen' kann die Spitzenposition, die es bereits unter dem vorhergehenden Intendanten innehatte, halten. Des weiteren sind mit 'Der Freischütz', 'Die Hochzeit des Figaro' und 'Tannhäuser' noch drei Opern vertreten, die ebenfalls unter Meyern-Hohenberg bei den zehn meistgespielten Stücken waren. Auch bei den übrigen Stücken handelt es sich um ältere Stücke, die schon seit Jahren bzw. Jahrzehnten am Hoftheater gespielt wurden. Das bisher beobachtete Phänomen, daß immer mehrere Neuheiten bei den meistgespielten Stücken waren, liegt hier nicht vor. Keine der unter Intendant Tempeltey erstaufgeführten Opern erreichte nennenswerte Aufführungszahlen: Erst an Position 31 findet sich das neue Singspiel 'Die Kunst geliebt zu werden'/Gumbert mit acht Aufführungen, an Position 38 die neue Oper 'Mignon'/Thomas mit sieben Aufführungen. Während sich also im Musiktheaterbereich die älteren Repertoireopern größerer Beliebtheit als die neuen Opern erfreuten, war das Verhältnis im Sprechtheater umgekehrt. Hier handelt es sich bei den sechs meistgespielten Dramen um Novitäten. Die Erfolglosigkeit der neuen Opern dieser Periode zeigt sich auf allen Ebenen; 'Mignon' erzielte mit nur fünf Aufführungen in der Spielzeit 1868/69 die höchste Aufführungszahl, die eine neue Oper pro Spielzeit[6] erreichen konnte, und war auch die einzige Oper, die sich überhaupt im Repertoire des Hoftheaters in Zukunft halten konnte. Dabei muß berücksichtigt werden, daß unter Intendant Tempeltey insgesamt nur zwölf Musiktheaterwerke erstaufgeführt wurden (darunter eine Uraufführung). Das Opernrepertoire war zwangsläufig auf Grund des geringen Neuangebots an Werken und deren geringen Wiederholungszahlen einer zunehmenden Veraltung ausgesetzt.

6 Die Operette 'Flotte Bursche'/Suppé kam auf sechs Aufführungen in der Spielzeit 1871/72.

Durchschnitt der Uraufführungsjahre aller Musiktheateraufführungen pro Jahr

Jahr	Durchschnittliches UA-Jahr	Differenz (Spalte 1-Spalte 2)
1835:	1827	8 Jahre
1840:	1831	9 Jahre
1845:	1834	11 Jahre
1850:	1832	18 Jahre
1855:	1838	17 Jahre
1860:	1840	20 Jahre
1865:	1843	22 Jahre
1869:	1837	32 Jahre
1870:	1834	36 Jahre
1871:	1833	38 Jahre
1872:	1838	34 Jahre
1873:	1832	41 Jahre

Das in der Tabelle aufgelistete durchschnittliche Alter der Musiktheateraufführungen eines Jahres wurde folgendermaßen ermittelt: Die Uraufführungsjahre jeder einzelnen Musiktheateraufführung eines Jahres wurden addiert und durch die Anzahl der Musiktheateraufführungen geteilt. In der Tabelle ist von 1835 bis 1865 jedes fünfte Jahr als Vergleichswert aufgeführt. 1835 betrug die durchschnittliche Differenz zwischen Uraufführungsdatum und Aufführungsdatum in Coburg und Gotha nur acht Jahre, d. h. der Spielplan wurde durch die allerneuesten Opernkompositionen bestimmt. Im Laufe der Zeit vergrößerte sich diese Differenz langsam, da vermehrt ältere Opern im Repertoire beibehalten wurden. Mit der Intendanz Tempelteys (ab dem Jahr 1869) geht der durchschnittliche Wert des Uraufführungsjahres plötzlich zurück, der Wert liegt zwischen 1832 (im Jahr 1873) und 1838 (im Jahr 1872). Ähnliche Werte hatte das Musiktheaterrepertoire in den 40er und 50er Jahren, im Gegensatz zu damals bedeuten diese Werte aber in den 70er Jahren eine starke Überalterung des Opernrepertoires. Die durchschnittliche Differenz zwischen Aufführungsjahr und Uraufführungsjahr steigt 1869 auf 32 Jahre, 1873 sogar bis auf 41 Jahre an. Die geringe Zahl an neuen Opern, die Tempeltey aufführte, deren Erfolglosigkeit und die vielen alten Opern, die hohe Aufführungszahlen erzielten (vgl. die Liste der meistgespielten Stücke), führten zu einer immer breiteren Kluft zwischen dem zeitgenössischen Opernschaffen und dem am Hoftheater gespielten Repertoire.

3. Autoren

Die meistgespielten Autoren unter Intendant Tempeltey

1.	Putlitz	48 Aufführungen	11 Stücke	(6 EA)
2.	Benedix	46 Aufführungen	10 Stücke	(3 EA)
3.	Wagner	42 Aufführungen	4 Stücke	(0 EA)
4.	Meyerbeer	39 Aufführungen	4 Stücke	(0 EA)
5.	Mozart	35 Aufführungen	3 Stücke	(0 EA)
6.	Moser	33 Aufführungen	7 Stücke	(7 EA)
7.	Lortzing	30 Aufführungen	3 Stücke	(1 EA)
8.	Birch-Pfeiffer	29 Aufführungen	9 Stücke	(0 EA)
9.	Rosen	28 Aufführungen	8 Stücke	(8 EA)

Bei den meistgespielten Autoren unter Intendant Tempeltey liegen diesmal zwei Dramatiker vorn. Meyerbeer, der unter den beiden vorhergehenden Intendanten der meistgespielte Komponist war, mußte seine Spitzenposition an Wagner abtreten. Mit Wagner ist nun erstmals ein deutscher Komponist führend. In Anbetracht der Überalterung des Opernrepertoires mag es auf den ersten Blick verwunderlich erscheinen, daß hier ein zeitgenössischer Komponist die meisten Aufführungen erzielte. Allerdings handelt es sich bei den vier von Wagner gespielten Werken um seine frühen Kompositionen, eine Erstaufführung eines seiner neueren Werke erfolgte unter Tempeltey nicht. Die übrigen Komponisten Meyerbeer, Mozart und Lortzing sind bereits verstorben, ihre seit langem am Hoftheater gespielten Opern erfreuen sich weiterhin großer Beliebtheit. Lortzing, dessen Rezeption mit Amtsantritt Ernsts II. 1844 einen starken Einbruch erlitt, kann sich nun erst unter den meistgespielten Autoren etablieren. Seine komische Oper 'Zar und Zimmermann', die bereits seit 1841 regelmäßig auf dem Spielplan erschien, erfuhr eine Neueinstudierung und war das viertmeistgespielte Werk unter Tempeltey. Mit einiger Verspätung wurde am 16.10.1870 auch sein bereits 1846 uraufgeführtes Werk 'Der Waffenschmied von Worms' in Coburg erstaufgeführt.

Die Dominanz der deutschen Komponisten (Wagner, Mozart und Lortzing) ist auffällig. Von den noch unter Intendant Meyern-Hohenberg viel gespielten Franzosen Offenbach, Gounod und Auber konnte sich einzig Gounod mit seiner Erfolgsoper 'Faust und Gretchen' im Repertoire halten. Den größten Rückschlag mußte Offenbach einstecken, der nach seinem Senkrechtstart unter Meyern-Hohenberg (zweitmeistgespielter Autor mit 46 Aufführungen) unter Tempeltey nur noch viermal gespielt wurde.

Bei den Dramatikern konnten einmal mehr diejenigen, die mit den meisten Stücken am Hoftheater vertreten waren, die höchsten Aufführungszahlen erzielen. Putlitz liegt nun erstmals an erster Stelle, daneben kann sich noch Benedix halten, der schon seit Jahrzehnten zu den meistgespielten Dramatikern am Hoftheater zählt. Interessant sind die beiden neuen Autoren Moser und Rosen. Intendant Tempeltey nahm keines ihrer Stücke wieder auf, die in

den Jahren vor 1868 gespielt worden waren, sondern brachte nur Novitäten dieser beiden Dramatiker heraus. Da es sich - vor allem bei Moser - um äußerst produktive Autoren handelte, die mehrere Stücke pro Jahr schrieben, konnte Tempeltey dem Publikum in Coburg und Gotha in fünfeinhalb Jahren sieben neue Stücke von Moser und acht von Rosen präsentieren. War ein Stück abgespielt, wurde es durch ein neues des Autors ersetzt. Moser, von dem im Zeitraum von 1860 bis 1896 42 Stücke erstaufgeführt wurden, sollte in mancher Beziehung die beiden seit den 40er Jahren sehr produktiven Dramatiker Birch-Pfeiffer und Benedix ablösen.

4. GATTUNGEN

Schauspiel	241 Aufführungen	19,74 %
Gemälde, Bild	52 Aufführungen	4,26 %
Lustspiel	307 Aufführungen	25,14 %
Schwank	98 Aufführungen	8,03 %
Posse	61 Aufführungen	5,00 %
Märchen	1 Aufführung	0,08 %
Trauerspiel	36 Aufführungen	2,95 %
Oper	390 Aufführungen	31,94 %
Operette	22 Aufführungen	1,80 %
Singspiel	10 Aufführungen	0,82 %
Oratorium	3 Aufführungen	0,25 %

Unter Intendant Tempeltey sind deutliche Akzentverlagerungen im Bereich des Sprechtheaters zu bemerken. Die Trauerspielaufführungen sind weiterhin rückläufig, die Schauspielaufführungen steigen dafür deutlich an. Der Gattungsbereich der Gemälde/Bilder kann ebenfalls wesentlich mehr Aufführungen verbuchen als in den Jahren zuvor. Unter dieser Bezeichnung sind die Stücke zusammengefaßt, in deren Untertitel das Wort „Gemälde“ oder „Bild“ vorkommt, z. B. das einaktige „Seelengemälde“[7] 'Man stirbt nicht vor Entzücken'/nach dem Französischen der Mad. de Girardin v. E. Jerrmann. Von den 17 Stücken dieser Gruppe, die unter Tempeltey gespielt wurden, sind zwölf Stücke Erstaufführungen; es handelt sich somit um eine recht neue Gattung. Auffällig viele dieser Stücke sind Bearbeitungen oder Übersetzungen aus dem Französischen; die meisten Aufführungen konnte das „Lebensbild und Sittengemälde“[8] 'Fernande'/Sardou erzielen. Bei den deutschen Stücken dieser Gattung handelt es sich weniger um Sittengemälde der Zeit, sondern hier überwiegen die - zumeist in der Spielzeit 1870/71 erstaufgeführten - „historischen Genrebilder“ ('Die Schlacht bei Mollwitz'/Putlitz, 'Eine Prise gefällig, Sire?'/Lindner) oder „Zeitbilder“ mit militärischer Thematik ('Vor Paris!'/Wichert).

[7] Untertitel laut Theaterzettel vom 15.9.1868.
[8] Untertitel laut Theaterzettel vom 5.4.1872.

Der Anteil der Lustspiel- und Possenaufführungen ist stark gesunken, dafür stieg der Anteil der Schwankaufführungen weiter an und erreichte mit 8,03 % den Höhepunkt in der Geschichte des Hoftheaters. Zwei Schwänke konnten sich auch unter den sechs meistgespielten Dramen plazieren: '1733 Thaler 22 ½ Silbergroschen'/Jacobson und 'Das Stiftungsfest'/Moser. Intendant Tempeltey ließ 18 neue Schwänke - darunter fünf von Julius Rosen - spielen und trug damit der zunehmenden Beliebtheit dieser Gattung Rechnung. Völlig gegensätzlich verläuft die weitere Entwicklung der Operette am Hoftheater, die unter dem vorhergehenden Intendanten ähnlich wie der Schwank als neue Gattung erste Erfolge erzielen konnte.[9] Intendant Tempeltey übernahm nur zwei Operetten aus dem Repertoire des Vorgängers und führte nur zwei neue Operetten auf. Obwohl diese vier Operetten jeweils mehrere Wiederholungen erzielten und 'Flotte Bursche'/Suppé sogar in der Spielzeit 1871/72 das meistgespielte Stück war, wurden nicht mehr Stücke dieser Gattung einstudiert. Der Anteil der Operettenaufführungen war bei nur vier gespielten Stücke mit 1,80 % sogar geringer als unter Intendant Meyern-Hohenberg.

5. Gastspielwesen

73 Darsteller traten während der Intendanz Tempelteys als Gäste auf und absolvierten 193 Auftritte. In den ersten Jahren - insbesondere in der Spielzeit 1870/71 - traten wenige Gäste auf, in den Spielzeiten 1871/72 und 1872/73 erreichte das Gastspielwesen mit jeweils 23 Gästen pro Spielzeit hingegen einen neuen Höhepunkt. Die vielen Gastspiele in der Spielzeit 1871/72 sind u. a. auf eine neue Engagementwelle zurückzuführen, da zwölf dieser 23 Gäste in Folge ihres Gastspiels engagiert wurden. Die Spielzeiten 1871/72 und 1872/73 sind auch insofern auffällig, als es hier erstmals seit 1857/58 wieder mehr Gastauftritte in Opern als in Dramen gab. Bei Betrachtung der gesamten Intendanz überwiegen allerdings immer noch die Auftritte im Sprechtheater mit 62,18 %. Vergleicht man jedoch nicht die Gastauftritte, sondern die Zahl der Gäste miteinander, so ergibt sich ein anderes Bild: 42 Sänger stehen 31 Schauspielern gegenüber. Daraus ergibt sich, daß die Sänger im Durchschnitt weniger Auftritte pro Gastspiel hatten als die Schauspieler. 22 Sänger - aber nur zwölf Schauspieler - kamen wegen eines einzigen Auftrittes nach Coburg oder Gotha gereist. Die Darsteller, die sich längere Zeit am Hoftheater aufhielten oder wiederholt dorthin kamen, waren hingegen Schauspieler: Marie Knauff hatte insgesamt 21 Auftritte, Carl Sontag 16, Rosa Braunschweig elf und Josephine Gallmeyer neun. Emil Scaria und Theodor Wachtel waren mit sechs Auftritten die Sänger mit den meisten Gastspielauftritten. Doch selbst diese beiden absolvier-

[9] Vgl. Kapitel IV.4, S. 236ff.

ten ihre Auftritte nicht während eines Aufenthaltes, sondern Theodor Wachtel kam im Jahr 1873 für drei Vorstellungen nach Gotha und für drei Vorstellungen nach Coburg. Emil Scaria vom Hoftheater in Dresden reiste sogar wegen eines einzigen Auftrittes zweimal nach Gotha und zweimal nach Coburg, nur bei seinem dritten und letzten Aufenthalt in Gotha 1873 trat er dort zweimal auf.

Die Intendanz Tempelteys zeichnet sich somit durch eine große Zahl von Gästen aus, die aber nur wenige Rollen spielten: 34 Gäste (=46,58 %) hatten einen Auftritt, 24 Gäste (=32,88 %) hatten zwei Auftritte. Längere Gastspielzyklen gaben nur einige wenige Schauspieler, Sänger traten - obwohl sie oft eine lange Anreise hatten - bei einem Gastspielaufenthalt höchstens dreimal auf. Bei den Theatern, von denen die meisten Darsteller zu einem Gastspiel nach Coburg oder Gotha kamen, finden sich an erster Stelle die großen Hoftheater Deutschlands, an zweiter Stelle benachbarte Theater: Fünf Darsteller vom Königl. Hoftheater in München, vier vom Königl. Hoftheater in Berlin, vier vom Herzogl. Hoftheater in Meiningen, drei vom Königl. Hoftheater in Dresden und drei vom Stadttheater in Leipzig gastierten in Coburg und Gotha. Von den genannten Königl. Hoftheatern kamen vor allem Sänger zu einem Gastspiel; am häufigsten traten diese in den Opern Wagners auf, so daß Wagner sowohl in dem gesamten Spielplan unter Intendant Tempeltey wie auch in dem Repertoire der Gäste die Spitzenposition einnimmt.

CARL SONTAG

Carl Sontag, Hofschauspieler am Königlichen Theater in Hannover, kam wiederholt zu Gastspielen nach Coburg und Gotha und hatte insgesamt 16 Auftritte. Er trat zumeist an einem Abend in mehreren einaktigen Lustspielen auf, die zum Teil Novitäten für das Hoftheater waren und anläßlich seines Gastspiels einstudiert wurden. Carl Sontag beschreibt in seiner Autobiographie besonders ausführlich seine Aufenthalte in Coburg und Gotha; die Auswahl dieser Gastspiele begründet er dort folgendermaßen: „greife ich nicht die heraus, welche mir besonders Geld und Beifall brachten, sondern die, an welche sich bemerkenswerthe Erinnerungen oder Knopfloch-Auszeichnungen knüpfen, für die ich ungemein empfänglich“[10]. Nachdem Sontag in 1871 nach einem Gastspiel in Meiningen bereits das Verdienstkreuz des Hausordens[11] erhalten hatte, erschien er im Dezember des Jahres zu einem Gastspiel in Coburg, das entsprechend entlohnt werden sollte. Sontags Bericht über seine Gastspiele am Hoftheater soll in der Folge ausführlich zitiert

[10] Carl Sontag, Vom Nachtwächter zum türkischen Kaiser! Bühnen-Erlebnisse aus dem Tagebuche eines Uninteressanten. Hannover 2. Aufl. 1876, S. 451.

[11] Carl Sontag, Vom Nachtwächter zum türkischen Kaiser! Bühnen-Erlebnisse aus dem Tagebuche eines Uninteressanten. Hannover 2. Aufl. 1876, S. 477.

werden, da hierbei mehrere Aspekte des Gastspielwesens sehr gut deutlich werden. Zum einen übten Herzog und Künstler eine wechselseitige Anziehungskraft aufeinander aus, die durch die Auszeichnungen noch verstärkt wurde; eine Ordensverleihung motivierte auch Carl Sontag stärker für ein Gastspiel am Hoftheater als beispielsweise das Angebot hoher Honorare von Stadttheatern. Zum anderen besuchte der Herzog sehr oft das Hoftheater, nahm regen Anteil an dem Bühnengeschehen und widmete sich vor allem den gastierenden Darstellern ausgiebig. Die Zeit und Aufmerksamkeit, die der Herzog Carl Sontag schenkte, steigerte sich von Gastspiel zu Gastspiel:

> Ich spielte in Coburg am ersten Abend[12] die kleinen Stücke. Fast in jedem Zwischenact kommt der Herzog auf die Bühne, um in einem kleinen gemüthlichen Conversationszimmer seiner Zufriedenheit, oder seinen Wünschen Ausdruck zu geben. [...] Mit außerordentlicher Liebenswürdigkeit kam mir der hohe Herr entgegen, gab mir zu Ehren nach der zweiten Vorstellung[13] in dem kleinen Salon, welcher sich neben der Theaterloge befindet, ein Souper [...]. [...] zwischen Vorstellung und Souper hatte mir Cabinets-Rath Tempeltey im Namen des Herzogs die Medaille für Kunst und Wissenschaft überreicht.
> Bald darauf wurde ich zum zweiten Gastspiel[14] - diesmal nach Gotha befohlen. [...] An allen Tagen, an welchen ich nicht im Theater beschäftigt, wurde ich zur Tafel befohlen, und mein zweites Gastspiel endete damit, daß mir nach den „Journalisten", von welchen der Herzog am meisten enchantirt war, das Ritterkreuz des Hausordens verliehen ward. [...]
> Mein drittes Gastspiel[15] fiel wieder nach Gotha. Geheimer Rath Tempeltey hatte mich schon vorher von der Auszeichnung in Kenntnis gesetzt, nicht im Hôtel abzusteigen, sondern als Gast des Herzogs am Hofe weilen zu dürfen. [...] Ich wurde als „Gast des Hauses" behandelt, und täglich, oft allein mit den hohen Herrschaften - sogar mit Ausschluß des Fracks - zur Tafel befohlen.
> Was mein Gastspiel in Coburg-Gotha mir zum Genuß machte, ist die wirkliche Freude, welche die hohen Herrschaften an der Kunst haben. Das Theater ist ihnen kein oberflächliches Unterhaltungsmittel, das man versäumt, wenn man sich wo anders besser amüsiren kann. Pünktlich vor Anfang erscheint der Hof - keine Minute vor Schluß entfernt er sich. Mit größter Aufmerksamkeit folgt er den Worten des Dichters[16]

Das Beispiel Sontags steht stellvertretend für viele Künstler, die am Hoftheater gastierten, durch Orden und den persönlichen Umgang des Herzoges ausgezeichnet wurden und das aufrichtige Interesse des Herzogs an den Theatervorstellungen hervorheben.

Ludwig Barnay wurde 1873 bei seinem Gastspiel in Gotha ebenso wie Sontag zu einem Diner nur mit dem Herzogspaar geladen und erhielt außer-

[12] Am 12.12.1871: 'Dir wie mir'/Roger, 'Ein moderner Barbar'/Moser, 'Immer zu Hause'/ Grandjean.

[13] Am 14.12.1871: 'Doctor Robin'/Friedrich, 'Ein Lustspiel'/Benedix.

[14] Carl Sontag gastierte am 11.3. und 14.3.1872 in Gotha; am 19.4.1872 trat er dort nochmals auf - dieses eintägige Gastspiel erwähnt er in der Autobiographie allerdings nicht.

[15] Am 19.3. und 21.3.1873.

[16] Carl Sontag, Vom Nachtwächter zum türkischen Kaiser! Bühnen-Erlebnisse aus dem Tagebuche eines Uninteressanten. Hannover 2. Aufl. 1876, S. 479ff.

dem den ersten Orden seiner Laufbahn. Das Begleitschreiben lautete folgendermaßen:

> Seine Hoheit der Herzog hat sich gefreut, bei Gelegenheit Ihres hiesigen Gastspiels nicht blos einen trefflichen Künstler in Ihnen kennen zu lernen, sondern zugleich die persönliche Bekanntschaft des Mannes zu machen, dem der deutsche Schauspielerstand für die erste Anregung und energische Förderung des segensreichen Genossenschaftsgedankens für alle Zeit zu warmem Dank verpflichtet ist.[17]

Aus dem Schreiben geht hervor, daß Barnay nicht nur auf Grund seines Gastspiels, sondern auch für seine Initiative zur Gründung der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger ausgezeichnet wurde. Der Herzog unterstützte Unternehmungen zur Verbesserung der sozialen Absicherung der Schauspieler: Schon in den fünfziger Jahren hatte er das Protektorat der Altersversorgungskasse Perseverantia übernommen, und das Hoftheater gab 1858 eine Benefizvorstellung zugunsten der Perseverantia. In der Spielzeit 1871/72 kam es erstmals zu einer Benefizvorstellung für die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger am Hoftheater, auch in den folgenden Spielzeiten fand jeweils eine Benefizvorstellung statt.

6. Der deutsch-französische Krieg und die Spielzeit 1870/71

Der Spielbetrieb des Hoftheaters wurde durch den deutsch-französischen Krieg nur geringfügig eingeschränkt, es fanden in der Spielzeit 1870/71 etwas weniger Vorstellungen statt als in den Spielzeiten davor und danach.

1869/70:173 Vorstellungsabende 252 Aufführungen
1870/71:157 Vorstellungsabende 210 Aufführungen
1871/72:168 Vorstellungsabende 227 Aufführungen

Die Spielzeit 1870/71 begann regulär Anfang September, es wurde aber im September und Oktober 1870 nur dreimal pro Woche in Coburg gespielt statt viermal, wie es sonst üblich war. Die Spielzeiteröffnung in Coburg am 4.9.1870 und ebenso die Eröffnungsvorstellung in Gotha am 1.1.1871 wurden bei aufgehobenem Abonnement und „zum Besten des Vereins für die Pflege im Felde verwundeter und erkrankter Krieger"[18] gegeben. Am 4.9.1870 wurde nach einem Prolog das dramatische Gedicht 'Die Wacht am Rhein'/Elsner zum ersten Mal gegeben, es folgte eine Neueinstudierung von 'Wallensteins Lager'/Schiller. Zwischen beiden Stücken wurde die 'Eroica'/ Beethoven gespielt. Die Kasseneinnahme von 524 fl.[19] war sehr hoch und läßt auf ein ausverkauftes Haus schließen. Außer den beiden außergewöhnlichen Eröffnungsvorstellungen gab es noch zwei „Patriotische Vorstellungen"[20] am Hoftheater, hierbei handelt es sich aber um Abonnementvorstel-

17 Ludwig Barnay, Erinnerungen. Berlin 1903, S. 219.
18 Laut Theaterzettel vom 4.9.1870.
19 Vgl. Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 77.
20 So lautet die Ankündigung auf den Theaterzetteln vom 18.10.1870 und 26.9.1871.

lungen. Auffällig an den beiden „Patriotischen Vorstellungen" und der Eröffnung in Gotha am 1.1.1871 sind die fast identischen Stückkombinationen. An allen drei Abenden wurden die Einakter 'Das eiserne Kreuz'/Wichert und 'Kurmärker und die Picarde'/Schneider gespielt. Das dritte Stück des Abends war am 18.10.1870 'Die Wacht am Rhein', am 1.1.1871 wurde ebenfalls 'Die Wacht am Rhein' und zusätzlich 'Des Kriegers Frau'/Heigel als viertes Stück gespielt. Am 26.9.1871, an dem auch 'Des Kriegers Frau' gegeben wurde, wurde der patriotische Abend aber schon durch ein nicht der Militärthematik zugehöriges Stück - 'Die böse Schwiegermutter'/Putlitz - aufgelockert. An diesen Abenden wurden zwischen den verschiedenen Einaktern dem Anlaß entsprechende Musikeinlagen verwendet: Lieder (z. B. 'Deutschlands Sieg', 'Deutsches Sturmlied'[21]) oder Instrumentalmusik (z. B. 'Kaisermarsch'/Wagner, 'Pariser Einzugsmarsch 1814'/Walch[22]).

Insgesamt wurden fünf Stücke in der Spielzeit 1870/71 erstaufgeführt, die als Reaktion auf den deutsch-französischen Krieg geschrieben worden waren. Die kurze Form des Einakters erwies sich als besonders ereignet, um schnell auf dieses aktuelle Ereignis zu reagieren. Das Andauern des Krieges ermöglichte auch noch keine distanzierte oder humoristische Bearbeitung der Kriegsthematik. Die Gattungsbezeichnungen der Stücke spiegeln dies wider: 'Die Wacht am Rhein'/Elsner - ein dramatisches Gedicht, 'Die Schlacht bei Mollwitz'/Putlitz - ein historisches Genrebild, 'Das eiserne Kreuz'/Wichert - ein Festspiel, 'Des Kriegers Frau'/Heigel - Scene, 'Vor Paris!'/Wichert - Zeitbild. Nicht zuletzt auf Grund dieser Stücke war der Aufführungsanteil der beiden Gattungen Schauspiel (20,48 %) und Gemälde/Bilder (7,14 %) in der Spielzeit 1870/71 so hoch wie selten zuvor. Zurückliegende Kriege waren dagegen in anderer Form verarbeitet worden: Als Reaktion auf den preußisch-österreichischen Krieg 1866 war auf dem Hoftheater 1867 ein Stück gespielt worden, nämlich 'Aus bewegter Zeit'/Pohl - ein humoristisches Lebensbild mit Gesang. Das immer wieder beliebte kleine Zwei-Personen-Stück 'Kurmärker und die Picarde' bezog sich auf den deutsch-französischen Krieg 1814 in Form eines Genrebildes mit Gesang und Tanzeinlagen. 'Kurmärker und die Picarde' - erstmals 1851 am Hoftheater gespielt - wurde bezeichnenderweise in den Spielzeiten 1866/67 und 1870/71 wieder auf den Spielplan gesetzt. Diese humoristische Aufarbeitung einer kriegerischen Auseinandersetzung mit Vermittlung eines positiven Franzosen- und „Feind"bildes wurde immer wieder gern gesehen, die fünf oben genannten patriotisch-kriegerischen Stücke wurden hingegen nur in der Spielzeit 1870/71 und bei der patriotischen Vorstellung am 26.9.1871 gespielt. Einzig 'Das eiserne Kreuz'/Wichert wurde 1914 noch einmal aus-

21 Laut Theaterzettel vom 18.10.1870.
22 Laut Theaterzettel vom 26.9.1871.

gegraben. Mit diesem Stück, das vom Autor als Festspiel bezeichnet und in Coburg auch bei dem festlichen Anlaß einer „Patriotischen Vorstellung" erstmals gespielt wurde, kommt eine neue Gattungsform auf das Hoftheater. Roswitha Flatz bezeichnet das Festspiel sogar als „typischsten, jedenfalls einzig originalen Beitrag der Wilhelminischen Zeit"[23]. Allerdings konnte sich die Form des Festspiels am Hoftheater in Coburg und Gotha nicht fest etablieren, man war dort nach Beendigung des Krieges bald der „ideologisch-propagandistischen Zielsetzung"[24] solcher Stücke überdrüssig. In Folge des gewonnenen Krieges erstarkte das Militär im deutschen Kaiserreich, und das Ansehen dieses Standes hob sich beträchtlich; ab Mitte der 70er Jahre gehörten vor allem Offiziere zu den beliebtesten Dramenfiguren. Mit einigen Jahren Distanz zum deutsch-französischen Krieg konnte nun auch das Militär in Lustspiele integriert werden. Das „promilitärische Gebrauchsstück"[25] bzw. das „militärische Lustspiel"[26] konnte sich dann - im Gegensatz zu den Festspielen - am Hoftheater zu Coburg und Gotha ebenso wie an den anderen Theatern Deutschlands erfolgreich durchsetzen. Der prominenteste Vertreter dieser Richtung ist der bereits unter Intendant Tempeltey viel gespielte Gustav von Moser, ein ehemaliger Offizier.

Der Spielplan der Saison 1870/71 zeichnet sich jedoch nicht nur durch die patriotischen Stücke deutscher Autoren aus, sondern auch durch den damit verbundenen Rückgang der Aufführungen von Werken französischer Autoren. Dieser Rückgang ist im Sprechtheater wesentlich stärker zu bemerken als im Musiktheater.

Aufführungen im Sprechtheater nach Nationalität der Autoren

Spielzeit	Deutsche Dramatiker	Französische Dramatiker[27]
1869/70:	67,70 %	26,71 %
1870/71:	92,31 %	6,99 %
1871/72:	76,19 %	20,41 %

Die Aufführungen französischer Dramen gingen in der Spielzeit 1870/71 abrupt zurück, stiegen aber nach Beendigung des deutsch-französischen Krieges in der Spielzeit 1871/72 ebenso schnell wieder an. Die Ablehnung der Kultur des „Feindes" Frankreich war also nur von sehr kurzer Dauer. Bei den zehn Aufführungen (=6,99 %) von Dramen nach oder aus den Fran-

[23] Roswitha Flatz, Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt a. M. 1976, S. 32.
[24] Ebd.
[25] Roswitha Flatz, Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt a. M. 1976, S. 18.
[26] Roswitha Flatz, Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt a. M. 1976, S. 25.
[27] Hierunter wurden nicht nur die Aufführungen gefaßt, bei denen ein französischer Dramatiker genannt wurde, sondern zusätzlich auch alle Aufführungen, bei denen der Vermerk „nach dem Französischen" angegeben war.

zösischen, die in 1870/71 erfolgten, handelte es sich um sechs alte Repertoirestücke. Die Verdrängung der französischen Autoren bei den Novitäten der Spielzeit ist stärker ausgeprägt, denn bei den 22 Erstaufführungen in 1870/71 handelte es sich ausschließlich um Werke deutscher Dramatiker und Komponisten - nicht eine einzige Übersetzung oder Bearbeitung eines französischen Stücks wurde einstudiert.

Die Auswirkungen, die der deutsch-französische Krieg auf den Spielbetrieb des Hoftheaters in Coburg und Gotha hatte, zeigen sich also vor allem zu Beginn der Saison 1870/71, d. h. im Herbst 1870 in Coburg. Es wurden weniger Vorstellungen insgesamt, eine außergewöhnliche Eröffnungsvorstellung und eine patriotische Vorstellung zum Besten der Verwundeten mit mehreren Einaktern patriotischen Inhalts gegeben, während die Aufführungen französischer Stücke stark zurückgingen. Mit Beginn der Wintersaison in Gotha normalisierte sich der Spielbetrieb bereits, einzig im Sprechtheater wurden weiterhin kaum französische Dramen gespielt. In der Spielzeit 1871/72 findet sich dann - nach der endgültigen Rückkehr aller Truppen[28] - nur noch eine „Patriotische Vorstellung" am 26.9.1871; der Spielplan weist keine weiteren Besonderheiten mehr auf. Es scheint sogar ein Nachholbedarf an französischen Stücken vorzuliegen, denn im September und Oktober 1871 wurden gleich drei neue französische Dramen aufgeführt. Des weiteren wurden 'Der Strike der Schmiede'/Coppée und 'Faust und Gretchen'/Gounod hinter 'Flotte Bursche'/Suppé die meistgespielten Stücke der Saison 1871/72. Die Stücke französischer Autoren erfreuten sich also bald wieder großer Beliebtheit.

[28] Am 22.9.1871. Vgl. Walter Schneier, Coburg im Spiegel der Geschichte von der Urzeit bis in die Gegenwart. Coburg 1985, S. 245.

IV.6 Intendant Adolf Becker (7.1.1874-1.1.1888, 2.762 Aufführungen)

Am 1.1.1874 wurde Adolf Becker zum Intendanten ernannt. Er hatte diesen Posten 14 Jahre inne und war damit der am längsten amtierende Leiter des Hoftheaters. Adolf Becker war der erste Intendant, der bei Amtsantritt bereits über Berufserfahrung am Theater verfügte: Er war Schauspieler[1] gewesen, bevor er als Kabinettssekretär[2] in die Dienste des Herzogs trat.

Während seiner Amtszeit bemühte sich Becker u. a. darum, die hohen Subventionen für das Hoftheater zu senken; verschiedene Lösungsmodelle wurden daher in den achtziger Jahren erprobt. Es wurde ebenso versucht, durch Vorstellungen für das auswärtige Publikum und durch Ensemblegastspiele in Erfurt und Eisenach die Einnahmen zu steigern, wie die Ausgaben - durch die Auflösung des Opernensembles 1881 - zu verringern. Diese gravierenden Änderungen im Spielbetrieb des Hoftheaters sollen hinsichtlich ihrer Auswirkungen auf den Spielplan analysiert werden. Zuerst sollen allerdings die bereits bekannten Auswertungen zu den Gebieten Vorstellungsabende, Stücke, Autoren, Gattungen und Gäste durchgeführt werden, um die Entwicklungsgeschichte des Repertoires für die Jahre 1874 bis 1888 fortzuschreiben.

1. VORSTELLUNGSABENDE

Mit Beginn der Intendanz Beckers ging sowohl die Zahl der kombinierten Abende als auch die Zahl der gemischten Abende stark zurück.

	Tempeltey	Becker
Abende mit 1 Stück	76,70%	90,92%
Abende mit 2 Stücken	11,26%	5,32%
Abende mit 3 oder 4 Stücken	12,04%	3,76%

Unter dem vorhergehenden Intendanten Tempeltey war die Zahl der kombinierten Abende, insbesondere die Zahl der Abende mit drei oder vier Stükken, außergewöhnlich groß. Dieses Phänomen ließ sich auf die hohe Zahl von Einaktern mit sehr geringer Spieldauer zurückführen.[3] Der plötzliche Rückgang dieser kombinierten Abende unter Intendant Becker ist durch einen entsprechenden Rückgang der Einakter zu erklären: Der Anteil der

[1] Adolf Becker hatte im Mai 1861 sogar in Coburg gastiert: Er spielte am 14.5. die Rolle des Anton in 'Die Jäger'/Iffland, am 16.5. Reinhold in 'Badekuren'/Putlitz und am 30.5.1861 Edward Gibbon in 'Englisch'/Görner.

[2] Vgl. Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 81.

[3] Vgl. Kapitel IV.5, S. 249.

Einakter an den gespielten Stücken lag mit 26,02 % so niedrig wie nie zuvor. Die früher zumeist einaktigen Gattungen des Schwanks und der Operette hatte sich nun zur abendfüllenden Form ausgeweitet. Es gab nicht nur weniger Stücke, die nur einen Akt hatten, sondern die alten und neuen Einakter waren nun auch nicht mehr so erfolgreich wie die Einakter in den Zeiten unter Intendant Tempeltey (1868-74).

	Tempeltey	Becker
Durchschnittliche Aufführungshäufigkeit einaktiger Dramen	3,42	3,31
Durchschnittliche Aufführungshäufigkeit[4] mehraktiger Dramen	3,25	5,07

Während der Intendanz Tempelteys konnten die einaktigen Dramen geringfügig höhere Aufführungszahlen erzielen als die mehraktigen, unter Intendant Becker hatten dagegen die Einakter deutlich weniger Wiederholungen als die übrigen Dramen. Diese Umkehr wird nicht nur bei der Grundgesamtheit der Dramen evident, sondern auch bei den erfolgreichsten Dramen. Unter den elf meistgespielten Dramen unter Intendant Becker findet sich nur noch ein einziger Einakter: der Schwank 'Hector'/Moser.

In engen Zusammenhang mit der Entwicklung der kombinierten Abende steht auch die Entwicklung der gemischten Abende. Diese hatten unter Intendant Tempeltey noch einen Anteil von 5,02 %, der aber unter Intendant Becker auf den bisherigen Tiefpunkt von nur 0,74 % absinkt. Dieser enorme Rückgang der gemischten Vorstellungen liegt nicht in einer strikten Spartentrennung begründet, denn nur ein einziges Mal wurde eine Operette mit einem Singspiel zu einem reinen Musiktheaterabend kombiniert. Es war weiterhin üblich, ein oder zwei Dramen (zumeist Lustspiele) und als Abschluß des Abends eine Operette oder ein Singspiel zu geben. Die Zahl der einaktigen Operetten und Lustspiele, die zu einem gemischten Abend kombiniert werden konnten, war allerdings überproportional zurückgegangen: In den 14 Jahren unter Intendant Becker wurden nur drei einaktige Operetten und vier einaktige Singspiele aufgeführt - einaktige Opern sucht man im Spielplan sogar vergebens. Somit kam die jahrzehntelange Tradition der gemischten Vorstellungen mangels kurzer Werke des Musiktheaters fast völlig zum Erliegen.

Einige traditionelle Vorstellungstage wurden unter Intendant Becker beibehalten, weitere kamen hinzu. Die 1862 eingeführte Nachmittagsvorstellung am Faschingsdienstag gab es auch unter Intendant Becker jedes Jahr: Vorstellungsbeginn war um 15 Uhr, bis auf zwei Ausnahmen wurden immer

[4] Der absolute Wert der Durchschnittswerte unter beiden Intendanten ist nicht vergleichbar, da es sich bei der Intendanz Tempelteys um einen Zeitraum von fünfeinhalb Jahren und bei der Intendanz Beckers um 14 Jahre handelt. In 14 Jahren konnten die gespielten Dramen selbstverständlich höhere Aufführungszahlen erzielen als in fünfeinhalb Jahren.

Possen gespielt. Ab 1876 gab es noch einen weiteren Tag im Jahr, an dem ebenfalls die Vorstellung schon am Nachmittag begann (meist um 17 Uhr) und meist Possen gespielt wurden: Dieser Tag war der 31.12. - Silvester. Der ab 1889 amtierende Intendant Ebart, zu dessen Zeiten beide Nachmittagsvorstellungen noch bestanden, bezeichnet diese als „Kindervorstellungen"[5]. Weitere beliebte Spieltage waren die Weihnachtsfeiertage[6]. Während am 24.12. niemals gespielt wurde, fanden an den beiden Weihnachtsfeiertagen immer Theateraufführungen statt. Selbst am darauffolgenden 27.12. wurde - außer wenn dieser Tag auf einen Samstag fiel - noch gespielt. An diesen drei Spieltagen (25.-27.12.) galten immer Mittelpreise, so daß auf eine große Resonanz beim Publikum zu schließen ist, das diese arbeitsfreien Tage wohl gern zum Theaterbesuch nutzte.[7]

Eine alte Theatertradition starb allerdings unter Intendant Becker aus: die Benefizvorstellungen zugunsten einzelner Künstler. Am 30.9.1875 hatte der langjährige Benefiziar Julius Reer seine Abschiedsvorstellung und gleichzeitig sein „Abschieds-Benefiz"[8], denn Julius Reer trat anschließend in den Ruhestand. Carl Bellosa hatte am 25.5.1877 „aus Anlaß seines 25 jährigen Engagements"[9] nochmals ein Benefiz, Auguste Reers 40jährige Bühnentätigkeit wurde am 14.9.1882 mit einem „Jubiläums-Benefiz"[10] begangen. Diese Benefize waren die letzten Ausnahmen, vertraglich zugesicherte Benefizvorstellungen hatte in diesen Jahren kein Darsteller mehr zu beanspruchen.

2. STÜCKE

Die meistgespielten Stücke unter Intendant Becker

1. Der Troubadour / Verdi	39 Aufführungen
2. Der Freischütz / Weber	36 Aufführungen
3. Der Bettelstudent / Millöcker	33 Aufführungen
4. Tannhäuser / Wagner	32 Aufführungen
5. Lohengrin / Wagner	30 Aufführungen
Martha / Flotow	30 Aufführungen
Zar und Zimmermann / Lortzing	30 Aufführungen
8. Die lustigen Weiber von Windsor / Nicolai	28 Aufführungen
9. Faust und Gretchen / Gounod	27 Aufführungen

5 Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 90.

6 Die regelmäßigen Vorstellungen am 25.12. begannen mit dem Jahr 1853, am 26.12. wurde bereits seit 1846 jährlich gespielt, der 27.12. kam als weiterer Spieltag 1866 hinzu.

7 Die Weihnachtstage waren auch noch im 20. Jahrhundert beliebte Theatertage. Ab der Spielzeit 1905/06 sind die Tageseinnahmen des Hoftheaters überliefert, an Weihnachten waren die Einnahmen immer außergewöhnlich hoch.

8 Laut Theaterzettel vom 30.9.1875.

9 Laut Theaterzettel vom 25.5.1877.

10 Laut Theaterzettel vom 14.9.1882.

Die Namen der meistgespielten Stücke der Jahre 1874-88 sind bereits vertraut: Sechs der neun aufgelisteten Werke befanden sich schon unter Intendant Tempeltey unter den zehn meistgespielten Stücken. Ebenso wie bei dem Vorgänger Beckers sind mit Ausnahme von 'Der Troubadour' und 'Faust und Gretchen' nur deutsche Kompositionen vertreten, Wagner hat wiederum zwei Opern mit hohen Aufführungszahlen vorzuweisen. Nur eine Novität - gleichzeitig eine zeitgenössische Komposition und erstmals eine Operette - konnte sich vorn plazieren: Es handelt sich um den am 23.11.1883 in Coburg erstaufgeführten 'Bettelstudent'. 'Der Bettelstudent' wurde bereits ein knappes Jahr nach der Uraufführung am Hoftheater gespielt; die Uraufführungen der Opern lagen dagegen schon Jahrzehnte zurück, die jüngste der erfolgreichen Opern ist 'Faust und Gretchen' (Uraufführung 1859).

Die meistgespielten Dramen unter Intendant Becker

1.	Krieg im Frieden / Moser + Schönthan, Fr.	26 Aufführungen
2.	Der Veilchenfresser / Moser	19 Aufführungen
3.	Der Winkelschreiber / Winterfeld	18 Aufführungen
4.	Hector / Moser	17 Aufführungen
	Der Registrator auf Reisen / L'Arronge + Moser	17 Aufführungen
6.	Doctor Klaus / L'Arronge	16 Aufführungen
	Ultimo / Moser	16 Aufführungen
	Der Verschwender / Raimund	16 Aufführungen
9.	Durch die Intendanz / Henle	15 Aufführungen
	Kabale und Liebe / Schiller	15 Aufführungen
	Die zärtlichen Verwandten / Benedix	15 Aufführungen

Bei den elf meistgespielten Dramen handelt es sich um acht Erstaufführungen, fünf der Stücke sind von Gustav von Moser (mit)verfaßt; es sind sieben Lustspiele, ein Schwank, zwei Possen und ein Trauerspiel vertreten. Auf Platz 9 liegt mit 'Kabale und Liebe' ein Trauerspiel - eine ungewöhnliche Tatsache, da sich bisher erst einmal ein Trauerspiel unter den meistgespielten Stücken eines Intendanten plazieren konnte. Unter Intendant Wangenheim (1851-60) lag 'Maria Stuart' an zweiter Stelle, die aus dem gleichen Grund wie 'Kabale und Liebe' viele Wiederholungen hatte: Beide Stücke boten gute Rollen, die von Gastdarstellern der jeweiligen Periode sehr gern gewählt wurden. In den 14 Aufführungen von 'Maria Stuart' unter Wangenheim traten zehnmal Gäste auf, in den 15 Aufführungen von 'Kabale und Liebe' unter Becker gab es 13 Gastauftritte. 'Kabale und Liebe' ist damit in diesem Zeitraum das mit Abstand am häufigsten gewählte Drama bei Gastspielen[11]; es ist außerdem auch das einzige Drama, das sich unter den zehn Werken mit den meisten Gastspielauftritten findet. Somit bestätigt sich für den gesamten bisherigen Betrachtungszeitraum von über 60 Jahren, daß am Hoftheater ein Trauerspiel innerhalb einiger Jahre nie auch nur annähernd so

[11] Marie Seebach, die in den fünfziger Jahren als Louise großen Erfolg hatte, gastierte nun unter Intendant Becker dreimal als Lady Milford.

viele Wiederholungen erzielen konnte wie die Neuerscheinungen im Lustspielbereich, außer wenn es wiederholt angesetzt wurde, da ein fremder, zumeist berühmter Darsteller gastierte.

Die lange Amtszeit von Intendant Becker ermöglicht es, den Verlauf und die unterschiedliche Entwicklung der - oben genannten - meistgespielten Werke über die 14 Jahre hinweg zu verfolgen. Dabei ergeben sich bei den Opern, die ja schon bereits vor 1874 dem Repertoire angehörten, grundsätzlich andere Entwicklungslinien als bei den Dramen. Die beiden meistgespielten Opern 'Der Troubadour' und 'Der Freischütz' wurden während der 14 Jahre immer mindestens einmal pro Saison gespielt, die übrigen Opern standen in mindestens zwölf der 15 Spielzeiten[12] auf dem Spielplan. Die kontinuierliche Präsenz dieser Repertoireopern auf dem Hoftheater zeigt sich darin, daß sie stetig, aber nie außergewöhnlich häufig in einer Spielzeit gegeben wurden - keine dieser Opern erzielte mehr als fünf Aufführungen pro Spielzeit. Bei fünf der Opern findet sich einmal innerhalb der betrachteten 14 Jahre der Hinweis auf eine Neueinstudierung auf dem Theaterzettel, die anderen drei Opern ('Der Freischütz', 'Lohengrin', 'Martha') wurden während der gesamten Zeit in derselben Einstudierung und denselben Dekorationen gespielt. Auch hierdurch erweisen sich diese Opern als typische Repertoireopern, die jederzeit kurzfristig wieder auf den Spielplan gesetzt werden konnten, da nur gelegentlich auf Grund von Engagementwechseln einzelne Partien neu besetzt werden mußten.[13]

Völlig andere Merkmale weist die Entwicklungslinie der Operette 'Der Bettelstudent' auf. Am 23.11.1883 erstaufgeführt, hatte dieses Werk in der Spielzeit 1883/84 eine phänomenale Erfolgsserie von 19 Aufführungen vorzuweisen. 1884/85 wurde 'Der Bettelstudent' noch achtmal gespielt, erst in den folgenden Spielzeiten ebbte die Aufführungsserie auf drei, dann zwei und zuletzt (1887/88) auf eine Aufführung ab.

Die meistgespielten Dramen - mit Ausnahme von 'Kabale und Liebe' - zeigen eine ähnliche Erfolgskurve wie 'Der Bettelstudent', allerdings liegen die absoluten Aufführungszahlen der Dramen deutlich niedriger. Sie hatten im allgemeinen in der Erstaufführungsspielzeit ihre höchste Aufführungs-

[12] Da die 14jährige Intendanz Beckers in der Mitte der Spielzeit 1873/74 begann und in der Mitte der Spielzeit 1887/88 endete, habe ich bei der Auswertung 15 Spielzeiten berücksichtigt.

[13] Die Besetzung blieb bei diesen meistgespielten Opern oft über viele Jahre hinweg gleich. Erst nach der Opernauflösung und der darauf folgenden Neubildung des Ensembles kamen viele neue Sänger ans Hoftheater. In den Jahren bis 1881 gab es eine große Kontinuität im Ensemble, und etliche Sänger hatten bestimmte feste Partien über Jahre und Jahrzehnte hinweg. So sangen z. B. von 1874 bis 1881 Frl. Gerl die Partien der Leonore in 'Der Troubadour' und des Ännchen in 'Der Freischütz', Herr Feßler den Graf von Luna in 'Der Troubadour', Friedrich von Telramund in 'Lohengrin' und Wolfram von Eschenbach in 'Tannhäuser'. Der Tenor Rudolf Reer, der auch während und nach der Opernauflösung am Hoftheater engagiert blieb, sang bis 1888 in jeder 'Tannhäuser'-Vorstellung Heinrich den Schreiber - eine Partie, die er 1875 von seinem Vater übernahm.

zahl, die Aufführungen pro Saison sanken langsam bis auf eine oder keine ab, bis einige Jahre nach der Erstaufführung eventuell eine Neueinstudierung erfolgte, die dem Stück wieder zu zwei oder drei Aufführungen in der Spielzeit verhalf. Die vielgespielten Lustspiele 'Krieg und Frieden' und 'Der Winkelschreiber' wurden bereits vier Jahre nach der Erstaufführung neu einstudiert, 'Der Veilchenfresser' (Erstaufführung 1875/76) wurde - nachdem das Stück sechs Spielzeiten in Folge gar nicht mehr gegeben worden war - erst in 1886/87 wieder neu einstudiert, wodurch dieses Lustspiel auf die beachtliche Zahl von fünf Aufführungen in der Saison kam. 'Hector' stand sechs Spielzeiten lang auf dem Spielplan, wobei die Aufführungszahlen fast stetig abnahmen (5, 4, 4, 1, 2, 1=17 Aufführungen). Dieser Schwank wurde aber danach nie wieder gespielt.

Es läßt sich nicht nur beobachten, daß Erstaufführungen im allgemeinen in ihrer ersten Spielzeit ihre höchste Aufführungszahl erzielen, sondern die meistgespielten Stücke einer Spielzeit sind umgekehrt auch meistens Erstaufführungen. In den ersten Jahren unter Intendant Becker gab es keine herausragenden neuen Stücke, die meistgespielten einer Saison konnten höchstens sechs oder sieben Aufführungen verbuchen. Mit der Spielzeit 1879/80 kommt es aber zu einer plötzlichen Explosion der Aufführungszahlen; 'Der Rattenfänger von Hameln'/Nessler erreicht zwölf Aufführungen und übersteigt damit den lange Jahre unübertroffenen Extremwert von elf Aufführungen (1840/41: 'Robert der Teufel' und 1865/66: 'Die Afrikanerin'). Bereits in der nächsten Spielzeit überbietet 'Krieg und Frieden' den bisherigen Höchstwert, den ein Drama je erreichen konnte (1857/58: 'Robert und Bertram' acht Aufführungen), um zwei Aufführungen. Die Vorstellungszahlen der erfolgreichsten Stücke sollten sogar noch weiter ansteigen: 1883/84 hatte 'Der Bettelstudent' 19 Aufführungen, 1887/88 hatte 'Die Reise um die Erde in 80 Tagen'/Verne 13 Aufführungen. Diese plötzlich auftretenden, sehr hohen Wiederholungszahlen lassen sich nur zu einem geringen Teil durch den veränderten Spielbetrieb erklären - so wurde z. B. 'Der Rattenfänger' zweimal „für auswärtiges Publikum“[14] gegeben und 'Der Bettelstudent' dreimal in Erfurt gespielt. Doch auch nach Abzug dieser zusätzlichen Vorstellungen verbleiben den genannten Werken immer noch außergewöhnlich hohe Aufführungszahlen, die zum einen mit einem Bevölkerungswachstum, zum anderen aber auch mit der erhöhten Bereitschaft des Publikums, diese Ausnahmestücke mehrmals anzusehen, zu erklären sind. Denn die vier oben erwähnten Werke wurden tatsächlich zwei- oder sogar dreimal innerhalb eines Abonnements und zusätzlich noch bei aufgehobenem Abonnement gegeben. Nachdem 'Krieg und Frieden' bereits dreimal im Herbst 1880 in

[14] Laut Theaterzettel vom 6.3.1880 und 3.4.1880. Die Vorstellungen „für das auswärtige Publikum“ und die Gastspiele in Erfurt und Eisenach werden am Ende dieses Kapitels erläutert.

Coburg gespielt worden war, wurde es zum vierten Mal am 2.12.1880 auf den Spielplan gesetzt - „auf vielseitiges Verlangen", wie der Theaterzettel mitteilt.

Diese Umbruchsituation, die mit Beginn der Intendanz Beckers einsetzt, manifestiert sich aber nicht nur durch die Explosion der Aufführungszahlen bei den Spitzenwerken, sondern auch bei der Gesamtzahl der Stücke. In 1874/75 liegt die durchschnittliche Aufführungshäufigkeit der Erstaufführungen der Spielzeit erstmals bei 3,86; in 1880/81 wird ein neuer Höchstwert[15] von 4,40 erreicht. Die Zeiten, in denen Novitäten im allgemeinen nur für ein oder zwei Aufführungen einstudiert wurden, sind vorbei.[16] Das Hoftheater hat nun einen breiteren Publikumskreis in Coburg und Gotha gewonnen, der in den 80er Jahren durch die Gastspiele in Erfurt und Eisenach zusätzlich erweitert wird und noch höhere Wiederholungszahlen zuläßt.

Während die beiden Ausnahmestücke des Sprechtheaters 'Krieg im Frieden' und 'Die Reise um die Erde in 80 Tagen' auch auf lange Sicht erfolgreich im Spielplan blieben, verpuffte der spontane Erfolg der Musiktheaterwerke diesmal schneller. 'Der Bettelstudent' konnte sich mit wenigen Wiederholungen noch bis 1918 am Hoftheater halten, 'Der Rattenfänger von Hameln' hatte dagegen nach den zwölf Aufführungen in der ersten Spielzeit nur noch fünf weitere Wiederholungen unter Intendant Becker. 1897 wurde nochmals versucht, diese Oper ins Repertoire zu integrieren, sie wurde aber nach einer einzigen - offensichtlich erfolglosen - Aufführung wieder abgesetzt. Ein ähnliches Schicksal hatte 'Silvana'/Weber: Die Oper war mit elf Aufführungen das meistgespielte Stück 1885/86, wurde aber bereits in der folgenden Spielzeit nicht mehr gespielt. Es folgten nur noch drei Aufführungen im Jahr 1905. An den langandauernden Erfolg des 'Freischütz' konnte diese romantische Oper in keiner Weise anknüpfen. Damit kristallisiert sich unter Intendant Becker ein neues Spielschema im Musiktheaterbereich heraus: Neben den weiterhin vorhandenen, über viele Jahre gleichmäßig erfolgreichen Repertoireopern gibt es nun erstmals mehrere Opern, die auf Anhieb viel Erfolg haben, dann aber schnell fast völlig wieder vom Spielplan verschwinden. Solche kurzlebigen Erfolgsstücke waren früher nur im Sprechtheater zu finden; nun sind es die Opern, die das Publikum nur kurzfristig faszinieren, sich somit als stärker zeitgebunden erweisen und den schnellen Geschmacks- und Rezeptionswandel nicht überdauern können.

Nachdem die meistgespielten Erstaufführungen und ihre weiteren Entwicklungslinien kurz behandelt worden sind, sollen diese nun mit denjenigen

[15] Berechnet man den Durchschnitt ohne die Aufführungen in Erfurt, so kommt man immer noch auf einen neuen Höchstwert von 4,20.

[16] Unter Herzog Ernst I. lag die durchschnittliche Aufführungshäufigkeit der Novitäten einer Spielzeit oftmals unter einem Wert von 2, unter Intendant von Wangenheim (1851-60) stieg der Wert erstmals über 3.

Erstaufführungen kontrastiert werden, von denen offensichtlich im voraus erwartet wurde, daß sie erfolgreich sein würden. Diese Erwartungshaltung der Theaterleitung spiegelt sich meines Erachtens in zwei Merkmalen wider: eine Novität bei aufgehobenem Abonnement anzusetzen oder mit vollständig neuen Dekorationen auszustatten. Beides kam nur sehr selten vor und beweist dadurch die Besonderheit der betroffenen Stücke. Nur drei Stücke wurden bereits bei ihrer ersten Aufführung bei aufgehobenem Abonnement[17] gegeben ('Der Rattenfänger von Hameln', 'Die Walküre' und 'Die Reise um die Erde in 80 Tagen'), ebenfalls nur drei Stücke wurden während der 14jährigen Intendanz mit komplett neuen Dekorationen[18] ausgestattet ('Der Rattenfänger von Hameln', 'Carmen' und 'Die Reise um die Erde in 80 Tagen'). 'Der Rattenfänger von Hameln' und 'Die Reise um die Erde in 80 Tagen' - die im Untertitel die Gattungsbezeichnung „großes Ausstattungsstück"[19] trägt - konnten sicherlich nicht zuletzt wegen der neuen Dekorationen bei aufgehobenem Abonnement gespielt werden, ein breites Publikum anlocken und somit die in sie investierten Ausstattungskosten wieder einspielen. Beide Stücke wurden mit zwölf bzw. 13 Aufführungen die meistgespielten Stücke ihrer Spielzeit; 'Der Rattenfänger von Hameln' wurde sowohl bei der ersten Aufführung in Coburg als auch bei der ersten Aufführung in Gotha bei aufgehobenem Abonnement gegeben, 'Die Reise um die Erde in 80 Tagen' wurde im Herbst 1887 in Coburg sogar dreimal bei aufgehobenem Abonnement gespielt. Die anderen beiden oben erwähnten Stücke, 'Carmen' und 'Die Walküre', erzielten zwar mit sechs bzw. acht Aufführungen in der ersten Spielzeit geringere Aufführungsserien, doch auf lange Sicht sollten gerade diese Opern ihre Beliebtheit beim Publikum beweisen können: 'Carmen' und 'Die Walküre' - sowie außerdem das Lustspiel 'Krieg im Frieden' - sind von den 239 unter Intendant Becker erstaufgeführten Stücken diejenigen, die bis 1918 am häufigsten gespielt wurden. Denn ähnlich wie bei seinem Amtsvorgänger war die Zeit unter Intendant Becker arm an Opernneuheiten, die sich auf Dauer im Opernrepertoire hätten etablieren können.

17 Die anläßlich eines Gastspiels bei aufgehobenem Abonnement erstmals am Hoftheater präsentierten Stücke möchte ich an dieser Stelle außer acht lassen und nur aufzählen: Die Meininger spielten 'Esther'/Grillparzer und 'Der eingebildete Kranke'/Molière; Charlotte Wolter gastierte in 'Die Dame mit den Camelien'/Dumas - ein Stück, das vom Hoftheaterensemble einzig für diesen Anlaß einstudiert, aber danach nie wieder gespielt wurde.

18 Hierbei können wiederum nur die Stücke berücksichtigt werden, bei denen neue Dekorationen auf dem Theaterzettel annonciert werden.

19 So lautete die Bezeichnung auf den Theaterzetteln. Vgl. den Theaterzettel vom 13.11.1887.

3. Autoren

Die meistgespielten Autoren unter Intendant Becker

	Autor	Aufführungen	Stücke	durchschnittl. Auff.-häufigkeit pro Stück
1.	Gustav von Moser	197	26	7,58
2.	Richard Wagner	92	5	18,40
3.	Adolf L'Arronge	91	11	8,27
4.	Franz von Schönthan	78	7	11,14
5.	Friedrich Schiller	68	9	7,56
6.	Charlotte Birch-Pfeiffer	64	12	5,33
	Giacomo Meyerbeer	64	5	12,80
8.	Giuseppe Verdi	63	5	12,60
9.	Albert Lortzing	59	4	14,75
10.	Roderich Benedix	55	12	4,58

Bei den meistgespielten Komponisten hat es nur geringfügige Verschiebungen gegeben; Wagner, Meyerbeer und Lortzing waren schon bei Intendant Tempeltey unter den zehn meistgespielten Autoren vertreten, einzig Verdi konnte sich auf Grund seines Erfolgsstücks 'Der Troubadour' erstmals weit nach vorn schieben. Wagner ist damit bereits zum zweitenmal der meistgespielte Komponist einer Intendanzperiode. Sein Erfolg basiert aber immer noch hauptsächlich auf den frühen Opern, erst am 21.11.1886 wurde nach 19jähriger Pause ein neues Werk ('Die Walküre') am Hoftheater erstaufgeführt.

In der obigen Tabelle ist in der letzten Spalte die durchschnittliche Aufführungshäufigkeit pro Stück eines Autors angegeben; der Durchschnittswert für alle Opern unter Intendant Becker (984 Aufführungen/95 Opern) beträgt 10,36. Wagner weist mit 18,40 den höchsten Wert[20] aller Autoren auf, seine fünf Opern konnten durchgängig hohe Aufführungszahlen verbuchen, und mit 'Lohengrin' und 'Tannhäuser' konnte Wagner als einziger Autor zwei Werke unter den zehn meistgespielten plazieren. Auch die anderen führenden Komponisten verdanken ihre Spitzenposition nicht nur der Tatsache, daß mehrere ihrer Opern im Repertoire waren, sondern auch deren überdurchschnittlicher Aufführungshäufigkeit.

Der führende Autor der Zeit ist der Dramatiker Gustav von Moser. Er beherrscht das Repertoire im gleichen Maße durch die Fülle seiner Stücke wie auch durch deren Aufführungszahlen. Mosers Stücke können über doppelt so viel Aufführungen verbuchen wie die der nachfolgenden Autoren Wagner, L'Arronge oder Schönthan. Eine ähnlich dominante Position hatte bisher in der Geschichte des Hoftheaters noch kein Dramatiker inne gehabt, einzig die herausragende Stellung Aubers unter Herzog Ernst I. (1827-44)

[20] Hierbei sind - analog zu der Auswertung der Regierungsperiode unter Ernst I. - nur Autoren berücksichtigt, die mit mehr als zwei Werken im Spielplan vertreten waren. Ohne diese Einschränkung hätte Millöcker (33 Aufführungen/1 Stück) den höchsten Wert mit 33,00.

kann einem Vergleich standhalten: Auber hatte damals 222 Aufführungen, der nachfolgende Autor Blum nur 132. Auf Auber entfiel mit diesen 222 Aufführungen ein Anteil von 7,24 % am Gesamtspielplan, Moser kommt nun mit 197 Aufführungen auf einen Anteil von 7,13 %. In den Jahrzehnten zwischen Auber und Moser gab es keine Autoren, die nur entfernt an die Aufführungswerte dieser Ausnahmeautoren herangekommen wären.[21]

Der Vergleich mit der Analyse der Regierungsperiode Ernsts I. sei noch kurz fortgesetzt, denn auch dort war die durchschnittliche Aufführungshäufigkeit der Stücke eines Autors errechnet und analysiert worden.[22] Damals hatten mehrere Autoren (z. B. Kotzebue und Tenelli) einzig auf Grund der Vielzahl ihrer Stücke eine führende Position inne, denn die einzelnen Werke kamen im allgemeinen nur auf niedrige Aufführungszahlen. Die durchschnittliche Aufführungshäufigkeit der Stücke dieser Dramatiker lag dementsprechend sogar unter dem Gesamtdurchschnitt. Unter Intendant Becker liegt der Durchschnitt für alle Dramen bei 4,53 (1.776 Aufführungen/392 Dramen). Die Werte der führenden Dramatiker dieser Periode liegen aber weit über dem Durchschnitt, d. h. sie haben nicht nur überdurchschnittlich viele, sondern auch überdurchschnittlich erfolgreiche Werke vorzuweisen. Den höchsten Wert bei den Dramatikern[23] konnte Franz von Schönthan mit 11,14 erreichen; dies ist um so erstaunlicher, da es sich um einen neuen Autor handelt, der erstmals am 14.10.1879 am Hoftheater gespielt wurde. Obwohl seine sieben Stücke somit nur in den letzten Jahren der Intendanz Beckers Aufführungszahlen sammeln konnten, konnte sich Schönthan auf Anhieb unter den meistgespielten Autoren plazieren. Das gemeinsam mit Gustav von Moser verfaßte Lustspiel 'Krieg im Frieden' trug natürlich wesentlich dazu bei.

Der zweitmeistgespielte Dramatiker Adolf L'Arronge ist ebenfalls ein zeitgenössischer Autor, der unter Intendant Becker zum ersten Mal gespielt wurde. Von ihm konnten sich gleich zwei Stücke unter den meistgespielten Dramen plazieren: die Posse mit Gesang 'Der Registrator auf Reisen', bei der Moser Coautor war, und das Lustspiel 'Doctor Klaus'. Im Gegensatz zum Musiktheater hat sich der Spielplan im Sprechtheater stark verändert: Neue junge Autoren konnten sich auf Anhieb am Hoftheater durchsetzen, die unter Intendant Tempeltey führenden Dramatiker Putlitz und Benedix sind verdrängt worden. Benedix hatte sich jahrzehntelang im Spielplan halten können, Putlitz dagegen hatte nur eine relativ kurze Erfolgssträhne.

21 Erst Richard Wagner konnte diese Werte in den Jahren 1905-1918 bei weitem überschreiten.
22 Vgl. Kapitel III.7.3, S. 90.
23 Bei den Dramatikern wurden ebenfalls nur diejenigen berücksichtigt, von denen mindestens zwei Stücke gespielt wurden; ansonsten hätte Henle die höchste durchschnittliche Aufführungshäufigkeit mit 15,00 (15 Aufführungen/1 Stück) vorzuweisen.

Die drei meistgespielten Dramatiker Moser, L'Arronge und Schönthan waren fast ausschließlich auf die Lustspielproduktion (inklusive Schwank) spezialisiert. Von Moser wurden 14 Lustspiele, elf Schwänke und eine Posse, von L'Arronge zwei Schauspiele, fünf Lustspiele, zwei Schwänke und zwei Possen und von Schönthan vier Lustspiele und drei Schwänke gespielt. Ihre Dramen waren zumeist deutsche Originalstücke, nur Moser schrieb zwei Stücke nach russischen Vorlagen. Der Anteil ausländischer - vor allem französischer - Werke ging unter Intendant Becker weiter stark zurück. Während unter Intendant Tempeltey (trotz des deutsch-französischen Krieges) die französischen Dramen noch einen Anteil von 21,48 % an den Sprechtheateraufführungen hatten, beläuft sich der Anteil unter Intendant Becker nur noch auf 11,71 %. Der am meisten gespielte ausländische Dramatiker der Zeit war Shakespeare mit 37 Aufführungen, der mit Abstand am häufigsten gespielte französische Dichter war Sardou mit 30 Aufführungen.

Herzog Ernst II. nahm auch in diesen Jahren regen Anteil an dem Kultur- und Theaterleben seiner Zeit. Seine bereits in den fünfziger Jahren festzustellende Vorliebe, Künstler als Gäste am Hof zu beherbergen und mit Orden auszuzeichnen, setzte sich bis ins hohe Alter fort. Ernst II. stand in engem Kontakt mit den jungen, erfolgreichen Autoren der achtziger Jahre - exemplarisch hierfür seien die Namen der Gäste genannt, die allein innerhalb der kurzen Frist von vier Wochen im Januar/Februar 1887 in Gotha weilten. Am 24.1.1887 hielt sich Paul Lindau in Gotha auf, dessen Lustspiel 'Ein Erfolg' an diesem Abend gespielt wurde; nach der Vorstellung lud der Herzog Lindau und die Schauspieler zum Souper.[24] Am 28.1.1887 kam Johann Strauß nach Gotha und leistete seinen „Bürgereid als Untertan der Herzogtümer Sachsen-Coburg und Gotha"[25]; denn es war ihm hier - im Gegensatz zu Österreich - möglich, sich von seiner zweiten Gattin scheiden zu lassen und Adele Strauß zu heiraten. Vom 29.1. bis 2.2.1887 war Gustav von Moser[26] Gast des Herzogs, auf dem Hoftheater wurde in diesem Zeitraum ein Werk des Herzogs, 'Diana von Solange', und ein Lustspiel Mosers, 'Der Bureaukrat', gegeben. Am 5.2.1887 - einem theaterfreien Samstag - besuchte Adolf L'Arronge den Herzog. L'Arronges „25 jähriges Schriftsteller-Jubiläum"[27] war im Jahr zuvor mit einer Theatervorstellung in Coburg und der Verleihung des Verdienstkreuzes für Kunst und Wissenschaft begangen worden. Die Runde der erfolgreichsten Dramatiker der Zeit wird durch Franz von Schönthan und Gustav Kadelburg komplettiert, die am 18.2.1887

24 Vgl. Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 104.
25 Coburger Geschichtsblätter, 2. Jg. (1994), Heft 1, S. 34.
26 Ernst II. schätzte Gustav von Moser sehr. Der Herzog hatte ihm bereits im Jahr 1881 - anläßlich des 25jährigen Dichterjubiläums - den Hofrats-Titel verliehen (vgl. Marlene Kirchner, Das Görlitzer Stadttheater 1851-1898. Marburg 1960, S. 158).
27 Laut Theaterzettel vom 25.11.1886.

anläßlich der Erstaufführung ihres gemeinsam verfaßten Lustspiels 'Goldfische' nach Gotha kamen.[28] 'Goldfische' wurde das meistgespielte Stück der Saison 1886/87.

GUSTAV VON MOSER (1825-1903)

Gustav von Moser ist unter den Dramatikern des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts eine Ausnahmeerscheinung, sein Erfolg ist nur mit dem Kotzebues um 1800 und dem Birch-Pfeiffers Mitte des 19. Jahrhunderts vergleichbar. Im Gegensatz zu diesen beiden Autoren, deren Bühnenerfolg in jeder Literatur- und Theatergeschichte zumindest kurz erwähnt wird, findet Gustav von Moser jedoch selten Beachtung in der Sekundärliteratur. Selbst Dieter Kafitz, der in seiner Dramengeschichte den „vergessenen Dramatikern des 19. Jahrhunderts“[29] ein ausführliches Kapitel widmet, vergißt, Gustav von Moser auch nur namentlich zu erwähnen. Gustav von Moser ist „einer der produktivsten Autoren des heiteren Genres“[30] und kann damit sowohl auf Grund der Fülle seiner Stücke[31] als auch auf Grund der hohen Aufführungszahlen mit den genannten Autoren Kotzebue und Birch-Pfeiffer in eine Reihe gestellt werden.

Die erste Aufführung eines Stücks von Moser erfolgte am 11.1.1860. Unter Intendant Tempeltey (1868-74) war Moser bereits der drittmeistgespielte Dramatiker, unter Intendant Becker übernahm er mit weitem Abstand die Führung bei den Autoren. Mit 197 Aufführungen in 14 Jahren und einem prozentualen Anteil am Spielplan von 7,13 % erreichte Moser eine relative Aufführungshäufigkeit, an die kein anderer Dramatiker in der langen Geschichte des Hoftheaters jemals auch nur annähernd herankam. Moser stellte noch weitere Rekorde auf: Er war der einzige Dichter, der die beiden meistgespielten Dramen einer Intendanz hatte und der fünf Werke unter den acht meistgespielten Dramen plazieren konnte. Den Aufführungshöhepunkt hatte Moser in der Spielzeit 1877/78, in der er mit neun Stücken 28 Aufführungen (=12,61 % der Aufführungen dieser Spielzeit) erzielte. Dieser Wert wurde nur einmal von einem anderen Dramatiker überboten, nämlich 1904/05 von Schiller[32] mit 30 Aufführungen (=14,29 %).

[28] Die Angaben und Daten über die Besuche dieser Autoren entstammen: Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 104f.

[29] Dieter Kafitz, Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus. Frankfurt a. M. 2. Aufl. 1989, S. 235-287.

[30] Roswitha Flatz, Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt a. M. 1976, S. 117.

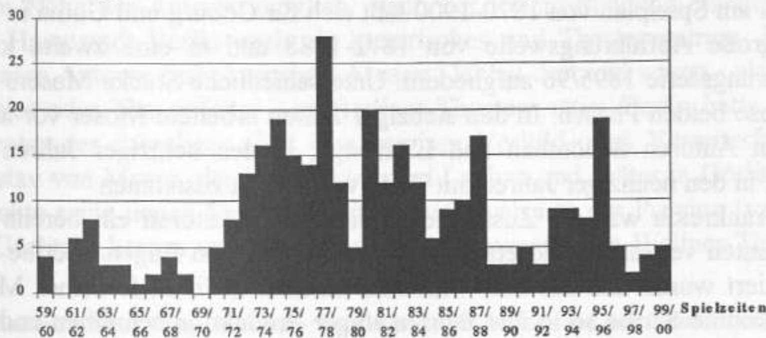
[31] Von folgenden Autoren wurden am Hoftheater (1827-1918) die meisten Stücke gespielt: Kotzebue - 45 Stücke, Moser - 42 Stücke, Tenelli - 39 Stücke, Birch-Pfeiffer - 35 Stücke.

[32] Der 100. Todestag Schillers fiel in das Jahr 1905. In der Spielzeit 1904/05 gab es einen „Schiller-Cyklus“, der in Coburg zehn Vorstellung und in Gotha elf Vorstellungen umfaßte.

Im Herbst 1877 waren in Coburg vier neue Stücke Mosers erstaufgeführt worden, offensichtlich wurden die Stücke gleich en gros eingekauft. Am 4.7.1877 wurden die Aufführungsrechte für zwei und am 24.8.1877 für drei Stücke Mosers von der Deutschen Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten gekauft: Für einen Einakter mußten zwölf Mark bei der Erstaufführung und sechs Mark bei jeder Wiederholung abgeführt werden, für ein abendfüllendes Stück galten die Preise von 60 Mark bei der ersten Aufführung und 30 Mark bei der Wiederholung.[33] 1880 hatte sich der Marktwert des Erfolgsautors Moser gesteigert: Für 'Krieg im Frieden' - „dieses so enorme Zugstück"[34] - mußte das Hoftheater 100 Mark für die erste Aufführung und ebenfalls 30 Mark für jede Wiederholung zahlen. Allerdings war dies noch ein vergleichsweise geringer Preis; in Städten, in denen mehrere Theater miteinander konkurrierten, mußten sich diese gegenseitig überbieten, um das exklusive Aufführungsrecht für das neueste Werke eines Erfolgsautors zu erhalten. So überbot das Wiener Burgtheater das Theater an der Wien, das bereit war, für das Aufführungsrecht von 'Krieg im Frieden' 5.000 Mark zu zahlen.[35]

Am Hoftheater zu Coburg und Gotha erzielte Gustav von Moser in den sechziger Jahren mittlere Aufführungszahlen, die zwischen null und acht Aufführungen pro Spielzeit lagen. In der Spielzeit 1872/73 kletterten die Aufführungszahlen auf 13, 1873/74 (dem Amtsantritt Beckers) auf 16. Der Zeitraum, in dem Moser seine höchsten Aufführungszahlen am Hoftheater zu Coburg und Gotha erzielte, ist fast identisch mit der Intendanzperiode Beckers.

Aufführungszahlen der Werke Mosers pro Spielzeit (1859/60-1899/1900)



Gustav von Moser hatte auch während der Intendanz Beckers in den einzelnen Spielzeiten sehr unterschiedlich hohe Aufführungszahlen, die stark ab-

[33] Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater 377.

[34] So lautet die Begründung des Verlegers Bloch für den erhöhten Preis in einem Brief vom 24.9.1880. In: Staatsarchiv Coburg: Theater 378.

[35] Vgl. Marlene Kirchner, Das Görlitzer Stadttheater 1851-1898. Marburg 1960, S. 272.

hängig von der Zahl der Novitäten pro Spielzeit waren. Nach den Extremwerten von 28 Aufführungen und vier Novitäten in der Spielzeit 1877/78 fielen die Aufführungszahlen 1878/79 auf zwölf und 1879/80 auf fünf zurück, denn 1878/79 wurde kein neues Stück Mosers aufgeführt, 1879/80 gab es erst gegen Ende der Spielzeit eine Novität. Am 19.10.1880 folgte die Erstaufführung von 'Krieg im Frieden', woraufhin die Aufführungen 1880/81 wieder auf 20 anstiegen. 1887/88, der letzten Spielzeit unter Intendant Becker, gab es nochmals eine Aufführungsserie von Stücken Mosers, unter den nachfolgenden Intendanten sanken die Aufführungszahlen schlagartig ab: Die Bruchstelle zwischen 1887/88 mit 17 Aufführungen und 1888/89 sowie 1889/90 mit jeweils nur drei Aufführungen ist auch in der Grafik deutlich zu erkennen. 1895/96 kommt es zu einer neuen kurzen - aber stark ausgeprägten - Aufführungswelle, die Aufführungszahlen steigen plötzlich nochmals auf 19 an. Die Ursache hierfür liegt in einer neuen Erstaufführungswelle, nach einer längeren Pause wurden in den Jahren 1895 und 1896 wieder fünf Novitäten gespielt.

Roswitha Flatz formuliert ihre für ganz Deutschland getroffenen Beobachtungen bezüglich der Aufführungen der Stücke Gustav von Mosers folgendermaßen:

> Jede einigermaßen vollständige, das gesamte Repertoire berücksichtigende theaterhistorische Ortsgeschichte verbucht den großen Anteil an Moser-Stücken in der Zeit zwischen 1870 und 1900 und ihre nur langsam abklingende Frequenz bis 1914.[36]

Die Aufführungskurve der Werke Gustav von Mosers am Hoftheater zu Coburg und Gotha bestätigt diese Aussage im großen und ganzen, die obige Auswertung modifiziert und spezifiziert die Aussage aber. Der große Anteil Mosers am Spielplan von 1870-1900 läßt sich für Coburg und Gotha in eine erste große Aufführungswelle von 1872-1888 und in eine zweite kurze Aufführungsserie 1895/96 aufgliedern. Unterschiedliche Stücke Mosers prägen diese beiden Phasen: In den siebziger Jahren arbeitete Moser vor allem mit den Autoren Schönthan und L'Arronge, in den achtziger Jahren mit Girndt, in den neunziger Jahren mit Thilo von Trotha zusammen.

In Frankreich war die Zusammenarbeit zweier Autoren ein bereits seit Jahrzehnten vertrautes und etabliertes System, das von Eugène Scribe perfektioniert wurde und ihn zum Millionär machte: „Mit Hilfe seiner Mitarbeiter konnte Scribe so in fast fabrikmäßiger Produktion schreiben und das Gymnase regelmäßig und pünktlich beliefern.“[37] In Deutschland wurde diese Produktionsweise erst in den siebziger Jahren von Gustav von Moser eingeführt und durchgesetzt; Flatz resumiert:

[36] Roswitha Flatz, Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt a. M. 1976, S. 120.

[37] Anne Steinmetz, Scribe - Sardou - Feydeau. Untersuchungen zur französischen Unterhaltungskomödie im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1984, S. 71.

> Theaterwissenschaftliches Interesse verdient sein Wirken und seine Wirkung, weil er mit seinen Arbeitsmethoden den Anforderungen des zeitgenössischen Theaters Rechnung trug, das im Boom der Gründungen dramatisches Material in bislang ungeahnten Mengen benötigte. Um auf dem raschesten Wege den größtmöglichen Erfolg zu erzielen, belebte er zwei Produktionsweisen in Deutschland, die seither mit dem Begriff des Geschäftstheaters unlösbar verknüpft geblieben sind: das literarische Kompagniegeschäft und die Versuchsbühne.[38]

Mosers arbeitete zuerst mit dem Erfolgsautor der vorhergehenden Generation, Roderich Benedix. Allerdings kam es zu Differenzen zwischen beiden Autoren, so daß jeder getrennt die gemeinsam entworfene Handlung ausführte und veröffentlichte. Von beiden liegt ein gleichnamiges Stück 'Das Stiftungsfest'[39] vor, in Coburg und Gotha wurde 1872 die Fassung Mosers gespielt, die sich auch an anderen Theatern durchsetzte.[40] Moser beschreibt in seinen Erinnerungen den Grund, warum sich Benedix von dem gemeinsam in Holzkirch geschaffenen Stück distanzierte:

> Endlich als ich fertig war, eröffnete er mir, daß er nun und nimmer seinen Namen dafür hergeben würde, er hätte nur Lustspiele geschrieben, das sei jetzt ein Schwank geworden, und diese Gattung wäre unter seiner Würde.[41]

In den folgenden Jahren arbeitete Moser hauptsächlich mit jüngeren Autoren zusammen, u. a. mit den ebenfalls erfolgreichen Dramatikern Adolf L'Arronge und Franz von Schönthan. Das Geflecht dieser Zusammenarbeiten weitete sich immer stärker aus: Franz von Schönthan verfaßte gemeinsam mit seinem Bruder Paul das bekannte Stück 'Der Raub der Sabinerinnen', gemeinsam mit Gustav Kadelburg 'Goldfische'.[42] Die genannten Stücke wurden unter Intendant Becker am Hoftheater zu Coburg und Gotha aufgeführt. Diese literarische Zusammenarbeit war natürlich nur auf Grund der räumlichen Nähe der Autoren möglich. Nach der Reichsgründung etablierte sich die Hauptstadt Berlin auch als literarisches und Theaterzentrum. Die genannten Autoren (mit Ausnahme Mosers) lebten dort und waren - als Schauspieler oder Theaterleiter - an Berliner Theatern tätig. Berlin hatte für das Theater der damaligen Zeit eine gewisse Vorbild- und Vorreiterfunktion. Gustav von Moser, der in Holzkirch bei Lauban und später in Görlitz lebte, brachte seine neuen Stücke zuerst versuchsweise in der Provinz (vor allem in Görlitz)[43] heraus und überarbeitete sie, bevor sie am Wallner-Theater in

[38] Roswitha Flatz, Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt a. M. 1976, S. 117f.

[39] Ein Stückvergleich ergibt eine identische Szenenfolge, teilweise sogar identische Sätze.

[40] Vgl. Roswitha Flatz, Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt a. M. 1976, S. 118.

[41] Gustav von Moser, Vom Leutnant zum Lustspieldichter. Wismar 1908, S. 87.

[42] Vier Stücke des Autorenteams Franz von Schönthan und Gustav Kadelburg wurden am Hoftheater bis 1918 gespielt. In den 90er Jahren arbeitete Kadelburg viel mit Oskar Blumenthal zusammen; von ihnen wurden sieben gemeinsam verfaßte Stücke am Hoftheater gespielt, darunter auch das erfolgreiche Lustspiel 'Im weißen Röss'l'.

[43] Vgl. Marlene Kirchner, Das Görlitzer Stadttheater 1851-1898. Marburg 1960.

Berlin in ihrer endgültigen Form gespielt wurden. Von dort aus verbreiteten sich seine Erfolgsstücke in kürzester Zeit über ganz Deutschland. Auch das Hoftheater in Coburg und Gotha spielte die Werke zumeist innerhalb weniger Wochen nach. Mosers erstes großes Erfolgsstück 'Der Veilchenfresser' wurde am Wallner-Theater am 25.9.1875 und am Hoftheater am 21.10.1875 erstaufgeführt; 'Krieg im Frieden' wurde am Wallner-Theater am 11.9.1880 und in Coburg am 19.10.1880 gegeben. 'Krieg im Frieden' wurde nicht nur in Coburg und Gotha das meistgespielte Drama der Saison[44] und der Intendanz Beckers, sondern erreichte 1880/81

> die stolze Aufführungsbilanz von 1066 Vorstellungen an 79 Theatern. Berücksichtigt man die anhaltende Beliebtheit des Lustspiels, dann gehört 'Krieg im Frieden' zu den ganz großen Erfolgsstücken der deutschen Theatergeschichte, denn mehr als tausend Aufführungen im ersten Jahr ihres Erscheinens erreichten nur wenige.[45]

Es ist auffällig, daß zum Personal der erfolgreichsten Stücke Mosers (z. B. 'Der Veilchenfresser' und 'Krieg im Frieden') immer Angehörige des Militärs gehören. Zwar sind von den insgesamt 108 von Moser verfaßten Dramen nur zwölf zu der Gattung des Militärstücks[46] zu rechnen, doch diese konnten sowohl am Hoftheater zu Coburg und Gotha wie auch an den übrigen Theatern Deutschlands[47] die höchsten Aufführungszahlen verbuchen. Während Mosers frühe Stücke, in denen „Soldaten“ vorkommen, noch alten Lustspieltraditionen verbunden sind - so verkleidet sich beispielsweise in 'Eine Frau, die in Paris war'[48] eine Frau als Husar -, mutet 'Der Veilchenfresser' wie ein Übergangsstück an. Der Titelheld ist zwar Soldat, jedoch hat sein militärischer Stand noch keinen entscheidenden Einfluß auf die Handlung des Stücks. Mit 'Krieg im Frieden' findet dann das Militärstück, ein Produkt des neuen Kaiserreichs, seine typische Ausprägung. „Krieg im Frieden“ oder „friedlicher Krieg“[49] sind Bezeichnungen für das Manöver - die klassische Situation, in der ein Militärstück spielt.[50] Während des Manövers sind die Offiziere bei einer bürgerlichen Familie einquartiert; das Stück zeigt aber nicht die Vorgänge im Manöver, sondern die Eroberungen der Offiziere bei den Töchtern des Hauses. Der geschäftstüchtige Gustav von Moser schrieb

[44] 'Krieg im Frieden' stellte nicht nur in Coburg und Gotha mit zehn Aufführungen in einer Spielzeit einen neuen Rekord auf, sondern z. B. auch in Görlitz mit 25 Aufführungen (vgl. Marlene Kirchner, Das Görlitzer Stadttheater 1851-1898. Marburg 1960, S. 158).

[45] Roswitha Flatz, Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt a. M. 1976, S. 122.

[46] Vgl. Roswitha Flatz, Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt a. M. 1976, S. 119. In Coburg und Gotha sind neun dieser Militärstücke unter den 42 von Moser gespielten Stücken zu finden.

[47] Ebd.

[48] Dieses Stück wurde erst 1873 in Coburg gespielt und hat mehr Ähnlichkeit mit der alten Posse Angelys 'Sieben Mädchen in Uniform' als mit den späteren Militärstücken Mosers.

[49] Gustav von Moser, Krieg im Frieden. Wien o. J., S. 11.

[50] Vgl. Roswitha Flatz, Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt a. M. 1976, S. 106ff.

nach dem Erfolg von 'Krieg im Frieden' noch zwei Fortsetzungen: 'Reif-Reiflingen' wurde 1882 in Coburg, 'Der Soldatenfreund' am 22.3.1887 in Gotha anläßlich des 90. Geburtstages des Kaisers erstaufgeführt. Beide Stücke konnten aber nicht an den Erfolg des Vorgängers anknüpfen. In den neunziger Jahren versuchte sich Moser nochmals in der Gattung der Militärstücke. Gemeinsam mit Thilo von Trotha - ebenso wie Franz von Schönthan und Moser selbst ehemaliger Offizier - schrieb er die Stücke 'Nur kein Lieutnant', 'Der Militärstaat' und 'Militärfromm', die am Hoftheater mit mäßigem Erfolg aufgeführt wurden. Aber nicht nur Gustav von Moser verfaßte Militärstücke, auch das in anderem Zusammenhang mehrfach erwähnte und meistgespielte Stück der Spielzeit 1886/87, 'Goldfische'/Schönthan+Kadelburg, ist zu den Militärstücken zu rechnen.

4. GATTUNGEN

Schauspiel	446 Aufführungen	16,15 %
Gemälde/Bild	50 Aufführungen	1,81 %
Lustspiel	766 Aufführungen	27,73 %
Schwank	215 Aufführungen	7,78 %
Posse	151 Aufführungen	5,47 %
Märchen	3 Aufführungen	0,11 %
Trauerspiel	145 Aufführungen	5,25 %
Oper	900 Aufführungen	32,59 %
Operette	73 Aufführungen	2,64 %
Singspiel	11 Aufführungen	0,40 %
Requiem	2 Aufführungen	0,07 %

Betrachtet man den Gesamtzeitraum unter Intendant Becker, so ergeben sich leichte Prozentgewinne bei den Lustspielen und Trauerspielen sowie leichte Verluste bei den Schauspielen und Gemälden/Bildern. Untersucht man dagegen die einzelnen Spielzeiten, zeigen sich für fast alle Gattungen starke Schwankungen innerhalb der 14jährigen Intendanz Beckers. Die insgesamt verhältnismäßig wenig gespielten Schauspiele erreichten z. B. in der letzten Spielzeit 1887/88 einen neuen Höchststand mit einem Anteil von 27,67 %. Schwänke wurden während der gesamten Intendanz sehr häufig gespielt, in sechs Spielzeiten hatten sie einen Anteil von über 10 %. Bei der Posse ist eine sehr unterschiedliche Aufführungsverteilung über die Jahre zu bemerken. 1881/82 hatte die Gattung einen letzten Höhepunkt mit einem Anteil von 10,40 %, denn in dieser Spielzeit war die Posse 'Der Mann im Monde'/ Jacobson das meistgespielte Stück der Saison. Danach fallen die Aufführungszahlen schnell und endgültig ab, 1884/85 und in den folgenden Spielzeiten liegt der Anteil der Posse immer unter 3 %. Damit verschwindet eine Gattung, die seit Gründung des Hoftheaters 1827 sehr beliebt gewesen war, auf Dauer vom Spielplan.

Erstaunliche Zugewinne konnte das Trauerspiel verbuchen, dessen Anteil unter dem vorhergehenden Intendanten noch bei 2,95 % lag. Es ergeben sich hier mehrere Parallelen zu der Intendanz Wangenheims (1851-60) - der Periode, in der das Trauerspiel sogar 6,81 % hatte erreichen können. Unter beiden Intendanten konnte sich ein Trauerspiel Schillers unter den zehn meistgespielten Stücken plazieren, während sonst die Trauerspiele nie unter den meistgespielten Werken zu finden waren. Aber auch die Gesamtheit der Trauerspiele weist bei beiden eine überdurchschnittlich hohe Aufführungshäufigkeit auf. Unter Intendant Wangenheim lag die durchschnittliche Aufführungshäufigkeit aller Dramen bei 4,14, die der Trauerspiele mit 4,15 aber geringfügig höher; unter Intendant Becker überbieten die Trauerspiele mit 5,18 den Durchschnittswert aller Dramen von 4,53 sogar deutlich. Dies ist um so beachtlicher, da bei den übrigen Intendanten die Trauerspiele immer eine weit unter dem Durchschnitt liegende Aufführungshäufigkeit aufwiesen. Den größten Anteil unter Intendant Becker hatte das Trauerspiel - ebenso wie die Posse - in der Spielzeit 1881/82 mit 10,89 %. Bei diesen Extremwerten ist allerdings zu berücksichtigen, daß zu Beginn dieser Spielzeit das eigene Opernensemble aufgelöst wurde, so daß der Anteil mehrerer Gattungen des Sprechtheaters außergewöhnlich hoch war.

Der Anteil der Opern- und Operettenaufführungen unter Intendant Becker ist geringfügig höher als unter dem vorhergehenden Intendanten Tempeltey. Allerdings ist hier die Auswertung des Gesamtzeitraums wenig aussagekräftig, da die Anteile der Oper in den einzelnen Spielzeiten - auf Grund der Opernauflösung - sehr stark von dem Wert von 32,59 % für die gesamte Intendanz abweichen.

Anteil der Opern- und Operettenaufführungen pro Spielzeit

	Oper	Operette
1879/80:	39,79 %	0,00 %
1880/81:	35,19 %	0,00 %
1881/82:	20,30 %	2,97 %
1882/83:	18,87 %	2,52 %
1883/84:	29,67 %	10,44 %
1884/85:	29,94 %	8,47 %
1885/86:	34,38 %	4,46 %
1886/87:	34,42 %	5,58 %

Der Range bei diesen beiden Gattungen ist außergewöhnlich hoch: Er beträgt für die Oper 20,92 % und für die Operette 10,44 %. In den ersten Spielzeiten unter Intendant Becker wurden sehr viele Opernaufführungen gegeben, der Anteil von 39,79 % in der Saison 1879/80 ist der höchste Wert, der seit 1827 erzielt wurde. Um so stärker macht sich die Opernauflösung zu Beginn der Saison 1881/82 bemerkbar: Es fanden in Coburg nur zwölf Gastspiele des Opernensembles des Stadttheaters Nürnberg statt, für die dreieinhalbmonatige Saison in Gotha wurde ein Ensemble engagiert, so daß sich

der Anteil der Opernaufführungen in dieser Spielzeit auf 20,30 % beläuft. Für die Spielzeiten 1883/84 und 1884/85 wurde ein Opernensemble auf sechseinhalb Monate, für 1885/86 und 1886/87 ein Ensemble auf acht Monate verpflichtet, so daß die Opernaufführungen wieder deutlich zunahmen.

Die Gattung der Operette zeigt eine zur Oper gegenläufige Entwicklung. Von 1877/78 bis 1880/81 - also vier Spielzeiten lang - gab es keine einzige Operettenaufführung am Hoftheater. Erst 1881/82 - in der Saison der Opernauflösung - gab es wieder einige Operettenaufführungen, u. a. bekamen die Coburger durch die Gastspiele des Nürnberger Stadttheaters erstmals die Operetten 'Boccaccio'/Suppé und 'Die Fledermaus'/Strauß zu sehen. Der sehr hohe Anteil der Operette in der Spielzeit 1883/84 - nun durch die Aufführungen des eigenen Ensembles bedingt - basiert aber nicht auf einem Aufschwung der gesamten Gattung, sondern allein auf dem phänomenalen Erfolg der Operette 'Der Bettelstudent'. 19 Aufführungen und damit ein Spielplananteil von 10,44 % gingen ausschließlich auf 'Der Bettelstudent' zurück - keine einzige weitere Operette wurde 1883/84 gespielt. Die Theaterleitung ließ nur sehr selten eine neue Operette einstudieren; somit kommt es unter Intendant Becker zu der paradoxen Situation, daß mit Auflösung des eigenen Musiktheaterensembles die Zahl der Operettenaufführungen zu steigen beginnt. Anhand der Gastspiele des Nürnberger Stadttheaters wird deutlich, daß an anderen Theatern die Operette als Gattung sowie die Stücke beispielsweise von Franz von Suppé und Johann Strauß längst etabliert waren, die für Coburg und Gotha noch Neuheiten darstellten. Bei der Operettenrezeption hinkte das Hoftheater zu Coburg und Gotha den Tendenzen seiner Zeit weit hinterher.

5. GASTSPIELWESEN

Der Entschluß, die Oper aufzulösen, hatte auch in vielerlei Hinsicht Auswirkungen auf das Gastspielwesen am Hoftheater. Mit dem Rückgang der Opernaufführungen in den Spielzeiten 1881/82 und 1882/83 ging aber wider Erwarten kein Rückgang der Gastspielauftritte in Opern einher. Die folgende Tabelle zeigt sogar eine gegenläufige Entwicklung, in den Spielzeiten mit wenig Opernaufführungen traten so viele Sänger und Sängerinnen wie selten zuvor auf:

Gastspielauftritte in der Oper pro Spielzeit

Spielzeit	Gäste	Gastspielauftritte
1879/80:	11 Gäste	16 Auftritte
1880/81:	4 Gäste	7 Auftritte
1881/82:	18 Gäste	35 Auftritte
1882/83:	15 Gäste	20 Auftritte
1883/84:	14 Gäste	20 Auftritte

In der Spielzeit 1880/81 - der Spielzeit vor der Opernauflösung - gastierten nur vier Geangssolisten am Hoftheater, von denen keiner engagiert wurde. Auf Grund der geplanten Opernauflösung konnten keine Neuengagements getätigt werden. Da das Gastspiel auf Engagement aber immer noch einen wesentlichen Anteil am Gastspielwesen der Zeit hatte,[51] war die Zahl der Sänger und deren Auftritte 1880/81 sehr gering. Bereits in der Spielzeit 1881/82 finden sich aber wieder eine Fülle von Gastspielen im Musiktheater, diesmal aber aus einem völlig neuen Grund: Sie bieten einen Ersatz für das fehlende eigene Ensemble. Bei diesen Gastspielen ist zwischen Solisten- und Ensemblegastspielen zu unterscheiden.

Die Auflösung des Opernensembles zur Spielzeit 1881/82 hätte in letzter Konsequenz bedeutet, daß am Hoftheater keine Opernaufführungen mehr zu sehen gewesen wären. Diese drastische Folge wurde durch verschiedene Gegenmaßnahmen abgemildert. Zum einen wurde für die Gothaer Spielperioden 1882 und 1883 ein Opernensemble für dreieinhalb Monate engagiert, zum anderen wurde das kleine Ensemble auf Zeit durch gastierende Solisten ergänzt.

Die Ensemblegastspiele des Nürnberger Stadttheaters, oder: Was kostet eine Oper?

Mit Beginn der Spielzeit 1881/82 hatte das Hoftheater kein eigenes Opernensemble mehr. Der Wunsch, dem Coburger Publikum aber zumindest eine geringe Anzahl an Musiktheateraufführungen zu bieten und das Abonnement dadurch attraktiver zu machen, führte zur Vereinbarung eines zwölfmaligen Gastspiels des Nürnberger Stadttheaters. Diese Vorstellungen verteilten sich über den Zeitraum vom 16.10.-25.12.1881 und über vier Abonnementzyklen. Das Motiv für die Opernauflösung war allein finanzieller Natur gewesen, das Motiv für die Ensemblegastspiele in Coburg und Solistengastspiele in Gotha ebenfalls. Ein reines Sprechtheaterabonnement reizte das Publikum offensichtlich kaum; Paul von Ebart berichtet: „Das Abonnement und die Tageseinnahmen gingen sichtlich zurück."[52] Ebarts Einschätzung, daß erst nach dem Rückgang des Abonnements die Operngastspiele des Nürnberger Stadttheaters vereinbart wurden, ist jedoch falsch. Es war der Theaterleitung schon im Vorfeld dieser Entscheidung bewußt, daß die Oper - und insbesondere die sonntäglichen Opernaufführungen - immer ein Publikumsmagnet gewesen waren. Der Herzog verkündete seinen Entschluß, die Oper aufzulösen, am 24.2.1881; in den Theaterakten findet sich ein bereits vom 6.3.1881 datierter Brief des Nürnberger Schauspieldirektors M. Reck, der zu einer Anfrage bezüglich der Gastspiele Stellung nimmt. Zwei Pro-

[51] 48 der 225 Gäste (=21,33 %) unter Intendant Becker wurden nach ihrem Gastspiel engagiert.
[52] Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 94.

bleme ergaben sich bei den Vereinbarungen zwischen beiden Theatern: zum einen die gewünschten sonntäglichen Spieltage, zum anderen die Honorarfrage. Reck äußert sich zu beiden Problemen folgendermaßen:

> 12 Sonntage! Das wird die meisten Schwierigkeiten machen[53]
>
> [...] wir haben eigentlich viel Spielhonorare in der Oper. Der erste Tenor bezieht pro Abend nächste Saison 150 Mark, die Primadonna 120 Mark, der 1. Bariton 70 Mark [...]
> Unter 1200 Mark pro Abend ist eine Oper nicht zu geben, die Operette vielleicht für 900-1000 Mark. Die Autorenhonorare kommen ja auch in Betracht bei neuen Sachen, und dieselben sind heute unverschämt hoch.[54]

Am 25.5.1881 kam es zum Vertragsabschluß. Das Stadttheater Nürnberg verpflichtete sich, von Oktober bis Dezember 1881 acht Opern- und vier Operettenvorstellungen in Coburg zu geben: Jede Opernaufführung sollte mit 1.200 Mark, jede Operettenaufführung mit 900 Mark honoriert werden. Bei der Frage der Spieltage schloß man einen Kompromiß: Sieben Sonntagsvorstellungen und fünf Vorstellungen an Wochentagen sollten gegeben werden. § 9 des Vertrags definiert die Pflichten des Hoftheaters:

> Ferner verpflichtet sich die Herzogl. Intendanz dem Herrn Director Reck zur Verfügung zu stellen
> 1, das Haus
> 2, die Beleuchtung
> 3, die Beheizung
> 4, Decorationen und Mobilar, außer für die in Coburg bisher nicht zur Aufführung gegebenen Opern und Operetten, falls die dort vorhandenen Dekorationen nicht ausreichen.
> 5, die Herzogl. Hofkapelle und event. Aushilfsmusiker
> 6, den hier noch verbleibenden Chor
> 7, die Statisten
> 8, Garderobe für Chor und Statisterie, soweit dieselbe vorhanden
> 9, Requisiten, soweit dieselben vorhanden
> 10, das zu diesen Vorstellungen noethige technische Personal[55]

Bei den Stücken, die die Nürnberger in Coburg spielten, finden sich altbekannte Repertoireopern - u. a. auch des Herzogs eigene Komposition 'Santa Chiara', die sich offensichtlich auch an anderen Theatern etablieren konnte. Bei den Operetten dagegen gab es drei Novitäten für Coburg: 'Fatinitza'/ Strauß, 'Die Fledermaus'/Strauß und 'Boccaccio'/Suppé, das als einziges Werk sogar zweimal gegeben wurde.

6. Die Finanzkrise des Hoftheaters

Ernst II. hatte bereits bei seinem Regierungsantritt im Jahr 1844 ein Signal gesetzt, indem er den Hoftheateretat im Vergleich zu den Vorjahren 1841-44

53 Brief vom 6.3.1881. Staatsarchiv Coburg: Theater 2995.
54 Brief vom 9.3.1881. Staatsarchiv Coburg: Theater 2995.
55 Vertrag vom 25.5.1881. Staatsarchiv Coburg: Theater 2995.

verringerte.[56] Er erwies sich in Etat-, Personal- und Repertoirefragen als streng kalkulierender Herrscher und bemühte sich, die Subventionen für das Hoftheater möglichst gering zu halten. Da sich Ernst II. aber auch persönlich sehr für das Theater interessierte und einsetzte, unterstützte er das Hoftheater auf andere Art und Weise und entlastete es finanziell. Er ermöglichte viele Gastspiele namhafter Darsteller durch Orden und Geschenke, die er diesen überreichte. Teilweise zahlte der Herzog auch Gastspielhonorare und neue Dekorationen aus der Herzoglichen Privatkasse.[57]

Die Jahre unter Intendant Wangenheim (1851-60) vermittelten das Bild eines gutgestellten Hoftheaters. Charakteristisch für diese Intendanz waren: die Fülle an Erstaufführungen und Neueinstudierungen, die vielen neuen Dekorationen und die große Zahl an berühmten Gästen. Unter den nachfolgenden Intendanten machen sich erste Einschränkungen in den genannten Bereichen bemerkbar, unter Intendant Becker verschärften sich diese. In den 14 Jahren seiner Intendanz wurden nur 19 neue Opern einstudiert, insgesamt wurden nur vier Werke komplett und vier zum Teil mit neuen Dekorationen ausgestattet.[58] Diese niedrigen Zahlen dokumentieren den Versuch, bei den Opernproduktionen und im Ausstattungsbereich zu sparen.

Neben diesen Ansätzen zur Reduktion der Ausgaben leitete Intendant Becker auch erste Schritte ein, um die Einnahmen zu erhöhen. Nachdem bereits im Jahr 1875 - im Zuge der Währungsumstellung auf Mark - die Eintrittspreise neu gestaltet worden waren, wurden die Preise in der Spielzeit 1880/81 erhöht.[59] Es finden sich weitere Indizien dafür, daß die Finanzkrise des Hoftheaters in dieser Spielzeit eskalierte. Mit 182 Abenden in den beiden Städten Coburg und Gotha bestritt das Hoftheaterensemble mehr Vorstellungen als je zuvor. Darunter war auch am 22.1.1881 eine Vorstellung „für das auswärtige Publikum“[60], bei der Extrazüge nach Mühlhausen, Eisenach und Erfurt eingesetzt wurden. Um die Zahl der Vorstellungen - und damit gleichzeitig die Einnahmen - weiter zu steigern, gastierte das Hoftheaterensemble im Zeitraum vom 24.2. bis 6.4.1881 zwölfmal in Erfurt. Diese Gastspiele erbrachten einen Gewinn von 4.000 Mark.[61] All diese

56 Vgl. Kapitel III.10, S. 163.

57 Vgl. Kapitel IV.3, S. 195f.

58 Zum Vergleich: Während der neunjährigen Intendanz von Wangenheims wurden acht Werke komplett und sechs zum Teil neu ausgestattet.

59 Eine weitere „indirekte“ Preiserhöhung erfolgte in der Spielzeit 1881/82. Bisher galten am Hoftheater in der Regel am Sonntag Mittelpreise, in der Woche Gewöhnliche Preise. Ab 1881/82 mußten auch für Musiktheateraufführungen an Werktagen Mittelpreise entrichtet werden. Unter der Hand hatte die Theaterleitung die Mittelpreise von „Sonntagspreisen“ in „Opernpreise“ umgewandelt, mit denen eine entsprechende Mehreinnahme verknüpft war.

60 Theaterzettel vom 22.1.1881.

61 Staatsarchiv Coburg: Theater 431. Ebart sagt fälschlicherweise: „Der Erfolg war gleich Null gewesen.“ (Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 94).

Maßnahmen reichten aber offensichtlich nicht zur finanziellen Stabilisierung aus. Bereits am 24.2.1881 verkündete der Herzog: „Die Oper wird aufgehoben. Die Verträge mit den Mitgliedern sind zu kündigen, und mit Schluß der Spielzeit, am 1. Juli, haben wir dann keine Oper mehr!“[62]

Mit dieser Entscheidung leitete der Herzog einen radikalen Umschwung in der Theaterpolitik ein. An die Stelle der oben geschilderten Versuche, die Subventionen durch höhere Einnahmen gering zu halten, trat nun ein neues Konzept: Die Ausgaben sollten durch die Auflösung des Opernensembles stark verringert werden. Die Oper war zwar im Vergleich zum Schauspiel der kostenintensivere Bereich, aber die Einsparungsmöglichkeiten durch die Maßnahme der Opernauflösung waren aus verschiedenen Gründen nicht sehr groß. Die Herzogliche Hofkapelle blieb unverändert bestehen, einzelne Mitglieder des Chors blieben engagiert, und bei der Kündigung der Solistenverträge wurden Härtefälle vermieden. Des weiteren verursachten die als Ersatz für die fehlenden eigenen Musiktheaterproduktionen getroffenen Maßnahmen - die Gastspiele des Nürnberger Stadttheaters und das Engagement eines Opernensembles für Gotha auf dreieinhalb Monate - erhebliche Unkosten. Die angestrebten Einsparungen hielten sich auf Grund dieser Kompromißlösungen in Grenzen; zusätzlich gingen noch die Einnahmen zurück.[63]

Im Herbst 1881 wurde in Coburg wie gewöhnlich viermal pro Woche gespielt. Doch offensichtlich war es nicht möglich, das Theater nur mit Aufführungen des Sprechtheaters an vier Tagen pro Woche zu füllen. Deshalb wurde im Frühjahr 1882, Herbst 1882 und Frühjahr 1883 in Coburg in der Regel nur noch dreimal pro Woche gespielt. In der Spielzeit 1882/83 sank somit die Zahl der Vorstellungsabende insgesamt auf 150 ab, die Einnahmen waren dementsprechend geringer. Die Zahl der Vorstellungen war auch in den folgenden Spielzeiten weiterhin davon abhängig, ob beide Sparten am Hoftheater vertreten waren oder nur eine. Der Kompromiß, ein Opernensemble auf begrenzte Zeit zu engagieren, wurde fortgesetzt und ausgedehnt. Nach zwei Spielzeiten, in denen die Sänger nur für dreieinhalb Monate verpflichtet waren, wurden 1883/84 und 1884/85 die Verträge auf sechseinhalb Monate und 1885/86 und 1886/87 auf acht Monate abgeschlossen. In der dreieinhalb Monate dauernden Wintersaison in Gotha gab es immer Musiktheateraufführungen, in Coburg fand erst am 30.9.1883 wieder eine Opernvorstellung des eigenen Ensembles statt. Mit diesem Datum

62 Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 93.

63 Die Einnahmen durch Abonnement und Tageskasse betrugen 1880/81 117.765,65 Mark und fielen in 1881/82 auf 103.914,07 Mark und 1882/83 auf nur 84.168,50 Mark. Die Einnahmen gingen somit von 1880/81 bis 1882/83 um 28,53 % zurück, die Ausgaben sanken im Vergleichszeitraum nur um 25,04 % - nämlich von 231.245,29 Mark auf 173.334,75 Mark (alle Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater 3273).

stieg die Zahl der Spieltage auf vier pro Woche an. Im Frühjahr 1884 hingegen gab es in Coburg keine Oper - nun wurde wiederum nur an drei Tagen der Woche gespielt. Dieser Wechsel wurde in den folgenden Spielzeiten beibehalten.

Das Sparkonzept ging also nicht auf. Die Kostenreduktion war geringer als erwartet, die Beschränkung des Theaters auf eine Sparte führte zu einem Rückgang der Vorstellungen und damit der Einnahmen. Die Coburger Bevölkerung nahm ein reines Sprechtheater nicht im gleichen Maße an wie das bislang vorhandene Mehrspartentheater. Mit der Spielzeit 1885/86 wurde wieder verstärkt auf die alte Idee zurückgegriffen, die Zahl der Vorstellungen und damit die Einnahmen durch Gastspiele in anderen Städten zu erhöhen. Die folgende Auflistung zeigt sowohl den bereits diskutierten Rückgang der Vorstellungen in Coburg auf Grund der Opernaufhebung als auch die Zunahme der Vorstellungen durch die Gastspiele in Erfurt und Eisenach.

Zahl der Vorstellungsabende pro Spielzeit nach Orten[64]

Spielzeit	Coburg	Gotha	Erfurt	Eisenach	insgesamt
1879/80:	100	74	0	0	174
1880/81:	102	80	12	0	194
1881/82:	90	71	17	0	178
1882/83:	75	75	0	0	150
1883/84:	88	75	3	0	166
1884/85:	85	77	0	4	166
1885/86:	92	77	2	21	192
1886/87:[65]	90	76	13	21	201

Die finanzielle Bilanz der auswärtigen Gastspiele war positiv: 1881 betrug der Gewinn 4.000 Mark[66], 1884 1.100 Mark[67] und 1885 1.500 Mark[68]. Die Gastspiele wurden daher ausgedehnt, und in der Spielzeit 1885/86 wurde erstmals sowohl in Erfurt als auch in Eisenach gastiert. Die Zahl der Vorstellungsabende stieg hierdurch wieder stark an. In der folgenden Spielzeit

64 Meine Angaben über die Gastspiele in Erfurt und Eisenach richten sich nach den Theaterzetteln, eine Gewähr für die Vollständigkeit kann nicht übernommen werden. In der Literatur zum Hoftheater finden sich teilweise niedrigere Zahlen (vgl. Herbert Hirschberg, Geschichte der Herzoglichen Hoftheater zu Coburg und Gotha. Berlin 1910, S. 144; Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 93ff.), die mir aber nicht zuverlässig zu sein scheinen. Hirschberg vergißt in seiner Liste z. B. die Gastspiele des Jahres 1886. Ebart nennt für das Jahr 1885 nur drei Gastspiele in Eisenach, in diesem Fall findet sich in den Theaterakten der Nachweis, daß wirklich vier Gastspiele stattfanden (vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater 434). Es muß allerdings ungeklärt bleiben, ob in Erfurt im Jahr 1882 14 Vorstellungen (Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 96) oder 17 Vorstellungen (laut handschriftlichem Aufführungsverzeichnis) gegeben wurden; die Theaterzettel über diese Gastspiele sind nicht mehr vorhanden.

65 In der Spielzeit 1886/87 gastierte das Ensemble des Hoftheaters einmal in Bayreuth.

66 Staatsarchiv Coburg: Theater 431.

67 Staatsarchiv Coburg: Theater 433.

68 Staatsarchiv Coburg: Theater 434.

1886/87 spielte das Hoftheaterensemble an 201 Abenden (davon 34mal in Erfurt und Eisenach). Zum einen konnte - auf Grund des nunmehr auf acht Monate engagierten Opernensembles - die Zahl der Vorstellungen in Coburg auf über 90 erhöht werden; zum anderen boten die Gastspiele in Erfurt und Eisenach die Gelegenheit, andere Zuschauerkreise zu erreichen und die Zahl der Vorstellungen weiter zu maximieren.

Der Einzugsbereich des Hoftheaters wurde auch durch eine andere Maßnahme erweitert. Bereits 1880 hatte es zwei und 1881 eine Samstagsvorstellung „für das auswärtige Publikum"[69] gegeben, bei der nach Vorstellungsende Extrazüge nach Erfurt, Eisenach und Mühlhausen fuhren. 1885 gab es an fünf und 1886 an drei Samstagen Musiktheateraufführungen „für das auswärtige Publikum". Während bei den Gastspielen in Erfurt oder Eisenach beide Sparten präsentiert wurden, konnte das Publikum dieser Städte anscheinend nur durch eine Opern- oder Operettenaufführung zu der Fahrt nach Gotha bewegt werden. Diese Samstagsvorstellungen ermöglichten erstmals, daß ein und dasselbe Stück an zwei aufeinanderfolgenden Tagen gespielt werden konnte: am Samstag für das auswärtige Publikum und am Sonntag für die Gothaer Abonnenten.

In der Gothaer Saison 1887 wurden innerhalb von 102 Tagen (6.1.1887-17.4.1887) 110 Vorstellungen gegeben. Die Zahl der Vorstellungen pro Woche lag zwischen sechs und zehn. Die 21 Gastspiele in Eisenach verteilten sich über den Zeitraum vom 9.1.-27.3.1887, die 13 Gastspiele in Erfurt über den Zeitraum vom 8.2.-10.4.1887. In den Monaten Februar und März 1887 wurde folglich außer an den fünf oder sechs Abenden in Gotha noch an drei oder vier Abenden in Eisenach oder Erfurt gespielt. Das Hoftheaterensemble mußte oftmals an einem Tag zwei Vorstellungen bestreiten; vor allem der Sonntag war in Eisenach ebenso wie in Gotha der beliebteste Spieltag, so daß an allen 15 Sonntagen der Wintersaison zwei Vorstellungen stattfanden. In Gotha spielte wie gewohnt das Opernensemble am Sonntag,[70] während das Schauspielensemble zur gleichen Zeit in Eisenach (bzw. dreimal auch in Erfurt) gastierte. In dem Vertrag[71] zwischen der Theater-Commission der Stadtgemeinde Eisenach und der Intendanz wurden 1886 Sonntag und Dienstag als Spieltage festgelegt. Die Opernvorstellungen in Eisenach fielen zumeist auf den in Gotha spielfreien Dienstag.

Innerhalb weniger Spielzeiten machte sich somit eine erneute Änderung der Führungskonzeption bemerkbar. Der Schwerpunkt der Sparpolitik verla-

[69] Theaterzettel vom 6.3.1880.

[70] Es gibt eine Ausnahme von diesem Schema. Nach den vereinbarten 20 Abonnementvorstellungen gab das Hoftheater noch eine letzte Vorstellung in Eisenach: am Sonntag, dem 27.3.1887, bei aufgehobenem Abonnement 'Die Walküre'. An diesem Sonntag wurden in Gotha 'Die Räuber' aufgeführt.

[71] Vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater 434.

gerte sich von dem ursprünglichen Konzept, durch die Opernauflösung die Ausgaben zu verringern, hin zu dem Versuch, mit Hilfe von Gastspielen die Vorstellungszahlen und Einnahmen zu erhöhen. Nachdem 1882/83 in der gesamten Spielzeit nur 150 Vorstellungen stattgefunden hatten, mußten 1886/87 201 Vorstellungen - davon 110 während des dreieinhalbmonatigen Aufenthaltes in Gotha - bestritten werden. Das Hoftheaterensemble (inklusive der nur für acht Monate engagierten und bezahlten Sänger) mußte eine Höchstzahl an Vorstellungen geben und wurde bis an die äußerste Belastungsgrenze geführt. Der finanzielle Druck, unter dem das Hoftheater in diesen Jahren stand, wird hier - wie in den Bereichen der Ausstattung, der Gastspiele und der Eintrittspreise - überdeutlich.

IV.7 Konstantin von Rekowski (6.1.1888-29.11.1889, 398 Aufführungen)

Die Intendanz Rekowskis dauerte nur knapp zwei Jahre. Intendant Ebart, der Nachfolger Rekowskis, charakterisiert ihn wenig wohlwollend:

> Herr von Rekowski war bis zu seiner Berufung nach hier Leutnant in einem badischen Regiment in Constanz gewesen, und stand dem Theater wie den hiesigen Verhältnissen vollständig als ein Fremder gegenüber. Von seiner Intendantenzeit ist im Grunde wenig zu berichten.[1]

Da die kurze Zeitspanne der Intendanz keine ausreichende Datenbasis für eine ausführliche quantitative Analyse bietet, sollen im folgenden nur einige Auffälligkeiten und Veränderungen in den Jahren 1888 und 1889 erwähnt werden, die vor allem in den Bereichen Musiktheater und Gastspiele zu finden sind.

Mit der Spielzeit 1888/89 erhielt das Opernensemble wieder Jahresverträge und stand dem Hoftheater somit während der gesamten Saison zur Verfügung. Die Zahl und der Anteil der Musiktheaterabende stieg folglich weiter an. Unter Intendant Rekowski war der Anteil der Musiktheaterabende mit 44,11 % sogar so hoch wie nie zuvor. Rekowski ließ auch eine beachtliche Zahl neuer Opern einstudieren. Im Herbst 1888 wurden in kurzen Abständen drei Opern erstaufgeführt: am 7.11.1888 'Die drei Pintos'/Weber (in der Bearbeitung von Gustav Mahler), am 2.12.1888 'Die Meistersinger von Nürnberg'/Wagner und am 23.12.1888 'Aida'/Verdi.[2] Von den beiden meistgespielten Komponisten dieser Intendanzperiode, Wagner und Verdi, wurde jeweils ein neues Werk in neuen Dekorationen gegeben. Die Gebrüder Brückner hatten die beiden Opern 'Die Meistersinger' und 'Aida' für das Hoftheater ausgestattet, nachdem sie bereits für die Bayreuther Inszenierung der 'Meistersinger' im Sommer 1888 die Dekorationen entworfen und ausgeführt hatten. Ein originaler bzw. origineller Bühnenbildentwurf hatte in der damaligen Zeit noch keinen besonderen Wert, die Coburger waren sogar im Gegenteil stolz darauf, eine mit der Bayreuther Aufführung identische Dekoration aus dem Theateratelier der Gebrüder Brückner sehen zu können. 'Die Meistersinger' wurden mit sieben Aufführungen das meistgespielte Stück der Spielzeit 1888/89. Außer den beiden genannten Opern wurde noch das Weihnachtsmärchen 'Aschenbrödel oder Der gläserne Pantoffel'/Görner von

[1] Paul von Ebart, Das Coburg-Gothaische Hoftheater unter Herzog Ernst II. In: Coburger Heimatblätter. Heft 6 (Juni 1925), S. 25-51. Hier: S. 42.

[2] Das eigene Ensemble gab außerdem 'Die Fledermaus'/Strauß am 9.12.1888 zum ersten Mal. Dies ist allerdings keine Erstaufführung für Coburg, da die Operette bereits 1881 beim Gastspiel des Nürnberger Stadttheaters zu sehen war.

Max und Gotthold Brückner neu ausgestattet. Dieses erste Weihnachtsmärchen am Hoftheater erwies sich als großer Erfolg: Mit zwölf Aufführungen wurde es das meistgespielte Werk der Saison 1889/90 und mit insgesamt 54 Aufführungen bis 1918 eines der meistgespielten Dramen in der Geschichte des Hoftheaters.

An der Fülle der Opernaufführungen, den neuen Produktionen und Ausstattungen läßt sich eine gewisse Entspannung der finanziellen Situation des Hoftheaters ablesen. Ein weiteres Indiz hierfür ist im Gastspielbereich zu finden: Es gastierten außergewöhnlich viele Darsteller - darunter auch etliche berühmte Sänger und Schauspieler der damaligen Zeit. In der Saison 1887/88 spielten 31, in der Saison 1888/89 27 Gäste am Hoftheater. So viele Gäste pro Spielzeit hatte es bisher noch nie gegeben.

Die gastierenden Schauspieler sind dabei deutlich in der Minderheit. Hervorzuheben ist ein Gastspiel Gustav Kadelburgs vom deutschen Theater in Berlin, der zweimal in seinem - gemeinsam mit Franz von Schönthan verfaßten - Lustspiel 'Die berühmte Frau' auftrat. 'Die berühmte Frau' war das meistgespielte Stück unter Intendant Rekowski.

68,48 % aller Gastspielauftritte (63 von 92) entfallen jedoch auf den Musiktheaterbereich. Die Wende im Gastspielwesen ist unter Intendant Rekowski bereits vollzogen. Während seit den fünfziger Jahren die gastierenden Schauspieler in der Überzahl waren, überwog ab den achtziger Jahren wieder die Zahl der gastierenden Sänger.[3] Bei den Solisten waren die Opern Wagners am beliebtesten, die meisten Gastauftritte erfolgten in 'Lohengrin' und 'Tannhäuser' - dies gilt gleichermaßen für die Intendanzen Beckers und Rekowskis.

Auffällig ist die verhältnismäßig hohe Zahl von Ensemblegastspielen. Die Ensembles sechs verschiedener Theater gastierten innerhalb von knapp zwei Jahren in Coburg bzw. Gotha und boten dem Publikum eine Vielzahl bislang unbekannter Stücke. Das Ballettpersonal des Stadttheaters Leipzig spielte an fünf Abenden, das Ballettcorps des Königlichen Theaters in Wiesbaden hatte drei Auftritte. Die beiden Ballettensembles traten zum einen in den großen Opern[4] auf, in denen die Balletteinlagen immer eine wesentliche Rolle spielten, zum anderen gaben sie kleine kurze Ballettvorführungen, die mit Lustspielen kombiniert wurden. Das Hoftheater hatte nach Aussage Ebarts nur ein „mangelhaftes Ballett"[5], so daß durch die Gastspiele eine Bereicherung der - in Coburg und Gotha nicht eigenständig vorhandenen -

[3] Der Wendepunkt im Gastspielwesen ist leider nicht genau festzumachen, da in den achtziger Jahren - bedingt durch die Opernauflösung und das Opernensemble auf Zeit - die Zahl der gastierenden Sänger von Spielzeit zu Spielzeit starken Schwankungen unterworfen war.

[4] Die Ballettensembles gastierten in 'Die Camisarden'/Langert (1. und 3.3.1888), 'Faust und Gretchen'/Gounod (25.11.1888), 'Santa Chiara'/Ernst II. (10.2.1889) und 'Robert der Teufel'/ Meyerbeer (30.3.1889).

[5] Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 87.

Sparte gegeben war. Ein weiterer Bereich, der am Hoftheater bisher wenig gepflegt wurde, war die Operette. Hier wurde das eigene Repertoire durch ein Ensemblegastspiel ergänzt. Am 24. und 25.4.1889 gastierte das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater aus Berlin mit zwei Operetten, die bisher noch nie in Gotha zu sehen waren: 'Der Zigeunerbaron'/Strauß und 'Gasparone'/Millöcker. Das Residenztheater aus Berlin brachte erstmals ein Stück Ibsens nach Coburg: Es war 'Die Wildente' am 20.5.1889. Weitere neue Dramen präsentierten die „Münchener Mitglieder des Königl. Theaters am Gärtnerplatz“[6] im Januar 1888 in Gotha und im Oktober 1889 in Coburg. Sie spielten drei „Volksstücke mit Gesang und Tanz“[7]: 'Der Herrgottschnitzer von Ammergau'/Ganghofer und Neuert, 'Im Austragsstüberl'/Neuert und Schmidt und 'Der Prozeßhansl'/Ganghofer und Neuert. Die Gastspiele der Münchner fanden beim Publikum sehr großen Anklang: Das Gastspiel in Gotha brachte - nach Abzug aller Unkosten - einen Überschuß von 1.095,81 Mark, beim zweiten Aufenthalt in Coburg blieb ein Überschuß von 2.507,05 Mark für die Hoftheaterkasse.[8]

Ein letztes Ensemblegastspiel ist noch zu erwähnen, das sich jedoch von den bisher genannten unterscheidet: Am 19. und 20.2.1889 gab das Herzogl. Hoftheater zu Meiningen zwei Dramen Shakespeares ('Julius Caesar' und 'Was ihr wollt') in Gotha. Im Gegenzug gastierte das Hoftheater zu Coburg und Gotha am 27. und 28.4.1889 auf der Rückfahrt von Gotha nach Coburg mit zwei Opern in Meiningen. Diese Gastspiele auf Gegenseitigkeit sind eine neue Form des Gastspiels, auch in finanzieller Hinsicht unterscheiden sie sich von den sonst üblichen Gastspielvereinbarungen. Die gesamten Einnahmen standen - nach Abzug der Tageskosten - dem jeweils gastierenden Theater zu.[9] Beide Theater hatten einen erheblichen Vorteil durch den Austausch ihrer Produktionen: Die Gothaer Bevölkerung konnte die berühmten Inszenierungen der Meininger sehen; die Meininger Zuschauer kamen in den Genuß von Opernaufführungen, denn ihr eigenes Hoftheater war ein reines Sprechtheater.

6 So lautet die Ankündigung auf dem Theaterzettel vom 13.1.1888.
7 So lautet die Gattungsbezeichnung der drei Dramen. Vgl. die Theaterzettel vom 13., 14. und 15.1.1888.
8 Beide Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater 2996.
9 Vgl. die Vertragsmodalitäten in: Staatsarchiv Coburg: Theater 2996.

IV.8 Paul von Ebart
(1.12.1889-31.7.1893, 783 Aufführungen)

Paul von Ebart trat 1877 in die Dienste des Herzogs. Zunächst wurde er der Intendanz des Hoftheaters zugeteilt und in allen Zweigen der Verwaltung beschäftigt, später wurde er zum Privatsekretär des Herzogs ernannt.[1] Ebart schildert in seiner Autobiographie 'Fragmente aus meinem Theaterleben' seine seit frühester Jugend ausgeprägte Musik- und Theaterleidenschaft, sein erklärtes Berufsziel sei „die Laufbahn eines Bühnenleiters“[2] gewesen. Zweimal hatte Ebart den Intendantenposten des Hoftheaters inne (1889-93 und 1905-08), die Erfahrungen aus dieser Zeit hielt er in seinen Autobiographien[3] fest. Des weiteren betätigte sich Ebart als Chronist und schrieb anläßlich des hundertjährigen Bestehens des Hoftheaters das Werk 'Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte'. Da somit der einzigartige Fall vorliegt, daß ein Intendant des Hoftheaters selbst Hintergrundinformationen über Auswahl, Ablauf und Rezeption des Spielplans liefert, sollen im folgenden Kapitel die Aussagen Ebarts ausführlich referiert werden. Seine Berichte über das Hoftheater, die Künstler und den Herzog, die oft ins Anekdotenhafte abschweifen, sollen dabei aber auch kritisch mit der quantitativen Auswertung kontrastiert werden.[4]

1. Vorstellungsabende

Paul von Ebart übernahm am 1. Dezember 1889 die Intendanzgeschäfte. Für den Winter 1890 waren - wie in den vorhergehenden Jahren - bereits Verträge mit den Theatern in Erfurt und Eisenach abgeschlossen worden, so daß das Ensemble des Hoftheaters 20 Abonnementvorstellungen in Erfurt und drei in Eisenach geben mußte. Ebart entschloß sich aus folgenden Gründen, diese Gastspiele einzustellen:

[1] Vgl. Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 23 und S. 46.

[2] Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 74.

[3] Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927; Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928.

[4] Ebart schrieb die zwei genannten Autobiographien und die Theatergeschichte erst in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts, sie wurden 1927 bzw. 1928 veröffentlicht. Aus diesem großen zeitlichen Abstand zu den berichteten Ereignissen erklärt sich wohl auch die hohe Fehlerquote bei den Zahlen- und Datenangaben Ebarts. Außerdem neigt Ebart bei Aussagen über seine eigene Intendanz zur „Schönfärberei“ und dazu, sich rückblickend Verdienste zuzuschreiben, die ihm nur teilweise gebühren. Nichtsdestotrotz scheinen mir seine Berichte über Personen und Ereignisse, die er zumeist nach alten Tagebuchaufzeichnungen wiedergibt, im allgemeinen relativ verläßlich und sehr aufschlußreich zu sein.

> Der pekuniäre Vorteil, der sich aus diesem Abkommen ergab, stand eigentlich in keinem Vergleich zu der Mehrarbeit, die für das Hoftheaterpersonal dadurch erwuchs. Für Gotha, wo wir mit Ausnahme des Dienstags jeden Tag Vorstellungen gaben, brachten diese Fahrten doch manche Übelstände mit sich. Vor allem waren es die Mitglieder der Oper, die mit Recht über diese Überbürdung klagten, ferner das Personal der Hofkapelle. Die Proben litten unter diesen Abstechern ungemein.[5]

Im Winter 1891 wurden noch fünf Vorstellungen in Eisenach gegeben, danach wurden die Gastspiele in den benachbarten Städten vollständig eingestellt. Statt dessen gab es ab 1891 in Gotha das sogenannte „Fremdenabonnement". Die Idee, am Samstagnachmittag Vorstellungen für auswärtige Zuschauer zu geben, hatte erstmals Intendant Becker im Jahr 1880 verwirklicht. Ebart griff diese Tradition wieder auf und richtete in Gotha im Winter 1891 zwei jeweils sechs Vorstellungen umfassende Fremdenabonnements ein. In Coburg wurde ein aus vier Aufführungen bestehendes Fremdenabonnement im Herbst 1891 eingeführt. Hier blieb es allerdings bei dem einmaligen Versuch, auswärtige Besucher ins Coburger Theater zu locken. In Gotha dagegen rentierten sich diese Fremdenvorstellungen offensichtlich: 1892 und 1893 wurden sogar 18 Vorstellungen im Fremdenabonnement gegeben. Die Spieltage waren immer Samstag oder Dienstag; der Beginn war um 17 Uhr, so daß die Zuschauer am Abend noch Gelegenheit hatten, mit dem Zug zurückzufahren. Ebart ersetzte die Ensemblegastspiele in Erfurt und Eisenach durch die Fremdenvorstellungen, hierdurch entfielen die langen Fahrtzeiten für das Hoftheaterpersonal und die sich daraus ergebenden Einschränkungen im Probenbetrieb. Die Belastung des Ensembles blieb aber in der dreieinhalb Monate dauernden Saison in Gotha sehr groß, da dort immer sechs- oder siebenmal in der Woche gespielt werden mußte.

Eine Auffälligkeit während der Intendanz Ebarts ist die starke Zunahme der kombinierten und gemischten Abende, nachdem diese Form der Vorstellungen unter den vorhergehenden Intendanten kaum mehr üblich gewesen war. Die meisten Gattungen hatten sich in den siebziger und achtziger Jahren zur abendfüllenden Form entwickelt, nur bei den Lustspielen gab es noch etliche Einakter. Unter Intendant Ebart fanden 38 gemischte Abende statt, die somit sogar einen Anteil von 5,69 % am gesamten Spielplan hatten. An 21 dieser gemischten Abende wurde 'Cavalleria rusticana'/Mascagni gespielt, gegen Ende seiner Intendanz ließ Ebart auch 'Der Bajazzo'/ Leoncavallo aufführen. Diese beiden neuen, sehr erfolgreichen Opern wurden meistens mit Lustspielen kombiniert. Des weiteren fand 1892 die Erstaufführung von 'Gringoire'/Brüll statt, in demselben Jahr ließ Ebart die ebenfalls einaktige Oper Brülls 'Das goldene Kreuz' wieder einstudieren. Außerdem wurden noch das Singspiel 'Bastien und Bastienne'/Mozart und 'Der Dorfbarbier'/Schenk jeweils mit Stücken des Sprechtheaters zu einem

[5] Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 86.

gemischten Abend zusammengestellt. Ebart belebte damit die alte Tradition der gemischten Abende wieder - teilweise mit neuesten Stücken, teilweise mit Einaktern, die um oder sogar vor 1800 entstanden waren.

Ein neues spielplangestalterisches Konzept war die Zusammenstellung mehrerer Stücke eines Autors an einem Abend, die sogar von dem Autor persönlich inszeniert wurden. Dies war erstmals am Hoftheater bei dem sogenannten „Hopfen-Abend“[6] der Fall. Der Dichter Hans von Hopfen traf nach der Darstellung Ebarts[7] am 5.12.1890 in Coburg ein und leitete in den folgenden Tagen persönlich die Proben zu seinen beiden einaktigen Lustspielen 'Trudels Ball' und 'Hexenfang'. Am 9.12.1890 fand die Erstaufführung beider Stücke statt, die Ebart als Erfolg bezeichnet:

> die durch die Munificenz des Herzogs ermöglichte prächtige, von Max Brückner herrührende Ausstattung, die vom Verfasser persönlich an der hiesigen Bühne vorgenommene, von größtem Verständnis und peinlichster Sorgfalt zeugende Inszenierung, die überaus gelungene Darstellung - das Alles zeitigte einen großen Erfolg. Immer aufs neue mußte der Autor vor den Vorhang treten und sich den höchsten Herrschaften wie dem beifallsfreudigen Publikum zeigen.[8]

Dieser Versuch, einen Abend mit zwei Stücken eines Dramatikers in dessen eigener Inszenierung[9] zu geben, war ein Novum in der Geschichte des Hoftheaters. Der Herzog unterstützte diesen „Hopfen-Abend“ durch finanzielle Mittel aus seinem Privatvermögen[10], so daß neue Dekorationen speziell für diese Stücke geschaffen werden konnten. Hierbei ist erstmals ein einheitliches Inszenierungskonzept zu erkennen, das Dichter, Regisseur und Bühnenbildner vereint.

[6] Vgl. Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 99.

[7] Vgl. Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 99. Ebart gibt allerdings fälschlicherweise den 10.12.1890 als Aufführungsdatum an, laut Theaterzettel fand die Vorstellung am 9.12.1890 statt.

[8] Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 100.

[9] Der Theaterzettel vom 9.12.1890 nennt allerdings Herrn Quincke als Regisseur der beiden Stücke Hopfens. Hopfen begleitete wohl eher die Proben seiner Stücke und trat somit als Co-Regisseur auf. Dieser „Hopfen-Abend“ wurde nach dem Erfolg in Coburg noch zweimal in Gotha gegeben: am 12.2. und 4.3.1891.

[10] Der Herzog unterstützte das Hoftheater oft aus eigenen Mitteln. Er half zumeist bei - im Etat nicht vorgesehenen - Sonderausgaben in den Bereichen Dekorationen und Gastspiele aus. Er übernahm außerdem die Kosten für die im Sommer 1891 installierte elektrische Beleuchtung des Theaters (vgl. Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 108).

2. Stücke

Die meistgespielten Stücke unter Intendant Ebart

1.	Aschenbrödel / Görner, Karl	22 Aufführungen
	Cavalleria rusticana / Mascagni	22 Aufführungen
3.	Asrael / Franchetti	12 Aufführungen
4.	Lohengrin / Wagner	11 Aufführungen
5.	Die Ehre / Sudermann	10 Aufführungen
	Hamlet / Thomas	10 Aufführungen

Bei den meistgespielten Stücken unter Intendant Ebart handelt es sich - mit Ausnahme von 'Lohengrin' - um neue Stücke. Das noch im November 1889 unter Intendant Rekowski erstmals gegebene Weihnachtsmärchen 'Aschenbrödel'[11] wurde nicht nur zur Weihnachtszeit gespielt, sondern stand die ganze Saison über auf dem Spielplan. Ein zweites Drama konnte sich unter den meistgespielten Stücken plazieren: 'Die Ehre'/Sudermann. Es war das erste Werk Sudermanns, das am Hoftheater aufgeführt wurde, und gleichzeitig das erfolgreichste.[12] Das Hoftheater in Coburg und Gotha erwies sich dabei als der modernen naturalistischen Dramatik gegenüber sehr aufgeschlossen; es war das erste deutsche Hoftheater, das 'Die Ehre' spielte.[13]

Eine ähnlich starke Aufführungsserie wie das Märchen 'Aschenbrödel' konnte nur die Oper 'Cavalleria rusticana' erzielen. Eine weitere neue italienische Oper, 'Asrael', lag hinter 'Cavalleria rusticana'. Neben diesen beiden zeitgenössischen italienischen Komponisten wurde auch Verdi viel gespielt, so daß die italienische Oper erstmals seit 50 Jahren wieder mehr Aufführungen verbuchen konnte als die französische Oper.

Die Stückauswahl Ebarts zeichnete sich durch zwei gegensätzliche Tendenzen aus. Einerseits wurden viele zeitgenössische Werke gespielt, unter denen auch die erfolgreichsten Stücke dieser Jahre zu finden sind. Andererseits brachte Ebart auch sehr viele alte Stücke erstmals oder in Neueinstudierungen wieder auf die Bühne. Im folgenden sei dies mit Beispielen aus dem Opernbereich illustriert. Während der Amtsperiode Ebarts kamen 18 Erstaufführungen im Musiktheater heraus. Darunter waren vier Uraufführungen, aber auch zwei Opern aus dem 18. Jahrhundert, die nun zum ersten Mal am Hoftheater zu Coburg und Gotha gespielt wurden. Die letzte Coburger

11 Karl August Görner (1806-1884), von dem erstmals im Jahr 1835 ein Stück am Hoftheater zu Coburg und Gotha gegeben wurde, war über Jahrzehnte hinweg mit verschiedenen Stücken und mäßigem Erfolg am Hoftheater präsent - u. a. im Jahr 1863 mit dem Karnevalsmärchen 'Prinz Honigschnabel'. Aber erst nach seinem Tod stellte sich der große Erfolg mit dem Weihnachtsmärchen 'Aschenbrödel' ein. Görner war einer der wichtigsten Autoren der neuen Gattungen des Weihnachtsmärchens und insbesondere des Kinderstücks.

12 Ebart berichtet, daß die Herzogin Marie „die neuesten Erscheinungen Sudermanns gelesen und den Wunsch aussprach, diese Werke hier zu sehen" (Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 85).

13 Vgl. 1827*1902. Das Herzogl. Sächsische Hoftheater und die Hofkapelle zu Coburg-Gotha. O. O. 1902, S. 10.

Erstaufführung einer Oper des 18. Jahrhunderts lag schon geraume Zeit zurück: 1866 hatte Intendant Meyern-Hohenberg 'Orpheus und Eurydice'/Gluck einstudieren lassen. Ebart war der erste Intendant, der die Bühnenwerke vergangener Zeiten systematisch durchsah und die besten Stücke für das Hoftheater auswählte.[14] So kam 'Die heimliche Ehe'/Cimarosa rund 100 Jahre nach der Uraufführung auf die Bühne des Hoftheaters, und eine weitere „Ausgrabung ältester Art"[15] war 'Medea' von dem ehemaligen Gotha-Altenburgischen Hofkapellmeister Georg Benda.

Weitere Opern, die erst mit einigen Jahrzehnten Verspätung am Hoftheater gespielt wurden, sind 'Die Zigeunerin'/Balfe und 'Hamlet'/Thomas. Beide Opern wurden auf Anregung und Wunsch der „Hohen Herrschaften" in den Spielplan genommen: Herzog Alfred von Edinburg[16] wies Ebart auf die Oper des Iren Balfe hin,[17] Herzog Ernst II. „hatte aus Paris die Oper 'Hamlet' von Thomas mitgebracht"[18]. Dies ist nur ein Fall von vielen, in denen der Herzog nachweislich die Auswahl neuer Stücke traf. Nicht nur der jeweilige Intendant mußte auf Anweisung des Herzogs auf Entdeckungsreise an andere Theater gehen (Ebart mußte z. B. auf Wunsch des Herzogs nach Dresden fahren, um 'Cavalleria rusticana' zu sehen[19]), vielmehr war Ernst II. selbst wesentlich an der Entdeckung und Prüfung neuer Stücke beteiligt - sei es durch Lektüre oder Theaterbesuche in anderen Städten. Bei seinen häufigen Aufenthalten in den Metropolen Europas - vor allem Paris, London und Berlin - lernte Ernst II. die neuesten Bühnenwerke kennen und ließ diese bei Gefallen auch an seinem Hoftheater einstudieren. Ebart schildert in seiner Autobiographie einen gemeinsamen Parisaufenthalt mit dem Herzog im Frühjahr 1892 und erwähnt, daß sie selbstverständlich jeden Abend im Theater verbrachten.[20]

Intendant Ebart brachte neben den 18 Erstaufführungen noch 25 Neueinstudierungen im Musiktheaterbereich heraus. Die drei Komponisten Mozart, Auber und Verdi sind mit je drei Opern am häufigsten vertreten. Neben den Opern Mozarts und Aubers wurden etliche weitere alte Opern wiederaufge-

[14] 1877 wurde Ebart der Intendanz des Hoftheaters zugeteilt. Bereits zu diesem Zeitpunkt war sein Interesse an der älteren Literatur stark ausgeprägt, er berichtet: „Jede freie Zeit benutzte ich, mit dem literarisch fein gebildeten Bibliothekar Leon Heß die wertvolle Theater-Bibliothek mit ihren herrlichen Schätzen zu durchstöbern oder die alten Akten des Theater-Archivs durchzusehen." (Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 24).

[15] Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 88.

[16] Der Nachfolger Ernsts II.

[17] Vgl. Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 141.

[18] Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 82.

[19] Vgl. Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 104. Ebart mußte während seiner Intendanz auf der Suche nach neuen Stücken und neuen Darstellern viel reisen. Er zitiert in seiner Autobiographie einen Ausspruch Botho von Hülsens: „Nach meiner Überzeugung [...] muß der Leiter einer Bühne mindestens ebenso viel Zeit im Eisenbahnwagen als am Schreibtisch zubringen." (Ebd.).

[20] Vgl. Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 134.

nommen, die teilweise seit Jahrzehnten nicht mehr gespielt worden waren: 'Titus'/Mozart war zum letzten Mal 1831 auf dem Hoftheater zu sehen gewesen, 'Der Wasserträger'/Cherubini und 'Jessonda'/Spohr 1853, 'Der Dorfbarbier'/Schenk 1863 und 'Der schwarze Domino'/Auber 1867.

Diese „Ausgrabungen" bzw. „Wiederausgrabungen" beschränkten sich nicht nur auf den Bereich des Musiktheaters. Ebart erwähnt auch zwei Dramen, die er in der großen Theaterbibliothek entdeckte und aufführte:

> So hielt ich es für meine Pflicht, das historische Schauspiel 'Colberg' von Paul Heyse, welches seit 1865 in der Bibliothek ruhte, im Jahre 1893 aufführen zu lassen.[21]

> Daß Bücher und auch Theaterstücke ihre Schicksale haben, ist ja zur Genüge bekannt, daß aber ein Theaterstück, das im Jahre 1852 der Hoftheaterintendanz eingereicht worden war, erst nach 40 Jahren zur Aufführung gelangt, dürfte wohl einzig in der Theatergeschichte dastehen. Eines Tages fand ich unter allen Manuskripten das Trauerspiel 'Der Erbförster' von Otto Ludwig. Auf dem Umschlag des Buches stand der Vermerk: „Zu demokratisch zur Aufführung, an einer Hofbühne nicht geeignet. Max von Wangenheim."[22]

Paul von Ebart versuchte gezielt, Dichter zu fördern, die in Verbindung mit dem Herzogtum standen. Dies betrifft den ehemals in Eisfeld lebenden Otto Ludwig ebenso wie den in Coburg lebenden Friedrich Rückert. Allerdings waren diese Versuche wenig erfolgreich. 'Der Erbförster' erzielte nur zwei Aufführungen, und über die Aufführungen von 'Christoph Columbus' berichtet Ebart:

> Der Versuch, einen Teil von Rückerts Geschichtsdrama 'Christofero Colombo' unserem Publikum vorzuführen, hatte nicht den Erfolg, den ich mir von diesem Experiment versprochen hatte.[23]

Neben diesen Erstaufführungen gab es auch im Sprechtheater einige Neueinstudierungen älterer Stücke, die seit längerer Zeit nicht mehr im Repertoire waren. 'Faust I' kam am 4.12.1892 in einer Neueinstudierung heraus, nachdem dieses Stück seit 1868 nicht mehr gespielt worden war. Ebart war bemüht, dieses und auch andere Werke mit möglichst wenigen Strichen zu geben.

> Sehr erfreulich war es mir, daß der Herzog Goethes 'Faust' zu sehen wünschte. Das lange begrabene Werk des großen Dichters aufführen zu dürfen, war mir höchst erfreulich. [...]
> Alle Mitwirkenden taten und gaben ihr Bestes. Immerhin bleibt es ein großes Unternehmen, diese gewaltige, großartige Dichtung ohne wesentliche Kürzungen auf einer kleinen Bühne zur Darstellung zu bringen. Wie dankbar das überaus zahlreiche Publikum mir für die Aufführung und den Darstellern für die hingebungsvolle Erfassung und Erfüllung ihrer Aufgaben war, das zeigte die aufmerksame Haltung und

21 Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 107.
22 Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 150.
23 Ebd.

> beifallfreudige Stimmung, in der die Anwesenden von Anfang bis zu Ende der Vorstellung - von ½ 7 bis 12 Uhr - ausharrten.[24]

Nach der obigen Angabe dauerte die Vorstellung fünfeinhalb Stunden, laut der Theaterzettel zu den Aufführungen am 4.12.1892, 8.1.1893 und 22.1.1893 viereinhalb Stunden. Unabhängig davon, welche Zeitangabe korrekt ist, war dies die längste Vorstellungsdauer, die ein Drama bisher am Hoftheater hatte. Ebart scheute also bei seinen Bemühungen, 'Faust I' mit möglichst wenigen Strichen zu geben, nicht davor zurück, den Theaterabend auf eine bisher ungewohnte Länge auszudehnen. Der neue Intendant unternahm außerdem Eingriffe in die seit Jahrzehnten etablierten Fassungen der beliebten Opern 'Don Juan' und 'Der Freischütz', um diese „originalgetreu" und ohne Striche zu spielen:

> Die Gothaer Spielzeit ging am 25. April mit einer recht gelungenen Aufführung der Oper 'Don Juan' zu Ende. Die Gothaer Musikfreunde hörten zum ersten Male die Original-Secco-Rezitative, die drei vorgeschriebenen Orchester im 1. Finale und den Originalschluß dieses Götterwerkes.[25]
>
> Am 1. Januar 1893 schlossen wir mit einer Neuinszenierung der Weber'schen Oper 'Der Freischütz' die Coburger Herbstspielzeit. Die deutscheste aller Opern wurde genau so aufgeführt, wie sie der Komponist komponiert und Kind gedichtet hatte. Den 'Freischütz' als vieraktige Oper zu geben, wie es jetzt auf großen Bühnen geschieht, ist eine Pietätlosigkeit, eine Barbarei gegen Weber. Die Oper wurde an diesem Abend ohne Strich gegeben.[26]

Zusammenfassend sei festgestellt, daß Ebart mit den oben erwähnten „Ausgrabungen" älterer Stücke zumeist wenig Erfolg hatte, die Neueinstudierungen - wie 'Faust I', 'Don Juan' und 'Der Freischütz' - wurden dagegen viel gespielt. Ebart beschäftigte sich als erster Intendant intensiv mit der Bühnenliteratur vergangener Zeiten und versuchte, die Stücke möglichst „originalgetreu" aufzuführen.

3. Autoren

Die meistgespielten Autoren unter Intendant Ebart

1. Richard Wagner	37 Aufführungen
2. Karl Görner	27 Aufführungen
3. Wolfgang Amadeus Mozart	26 Aufführungen
4. Pietro Mascagni	22 Aufführungen
5. Gustav Kadelburg	21 Aufführungen
6. Gustav von Moser	19 Aufführungen
7. Oskar Blumenthal	17 Aufführungen
Giuseppe Verdi	17 Aufführungen

[24] Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 148ff.
[25] Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 139.
[26] Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 160f.

Dies war nun bereits die vierte Intendanz, in der Richard Wagner der meistgespielte Komponist war. Die häufige Präsenz der Werke Mozarts auf dem Spielplan war hingegen neu. Intendant Ebart brachte nicht nur - wie bereits erwähnt - drei Opern Mozarts in Neueinstudierungen, sondern auch erstmals das Singspiel 'Bastien und Bastienne' auf die Bühne. Mozarts 100. Todestag wurde am 6.12.1891 (der 5.12. war ein spielfreier Samstag) mit einer Aufführung der 'Zauberflöte' begangen.

Bei den Dramatikern lag Karl Görner vorn. Von dessen 27 Aufführungen entfielen allein 22 auf das Weihnachtsmärchen 'Aschenbrödel'. Ebart versuchte, im Anschluß an dieses vielgespielte Stück zwei ältere Dramen Görners wieder für die Bühne zu beleben. Doch das - zuletzt 1860 gegebene - Lustspiel 'Das Salz der Ehe' und 'Der geadelte Kaufmann' konnten nicht an den Erfolg von 'Aschenbrödel' anknüpfen. Außerdem wurden noch die zeitgenössischen Dramatiker Kadelburg, Moser und Blumenthal häufig gespielt. Die jüngere Generation, der Kadelburg und Blumenthal angehörten, hatte mittlerweile - auch ohne die Hilfe Mosers - etliche eigene Erfolgsstücke geschrieben. Blumenthal und Kadelburg konnten z. B. mit ihrem gemeinsam verfaßten Schwank 'Großstadtluft' neun Aufführungen erzielen.

4. GATTUNGEN

Aufführungen nach Gattungen

Schauspiel	152 Aufführungen	19,41%
Lustspiel	266 Aufführungen	33,97%
Trauerspiel	43 Aufführungen	5,49%
Oper	304 Aufführungen	38,83%
Operette	11 Aufführungen	1,40%
Singspiel	5 Aufführungen	0,64%
Ballett	2 Aufführungen	0,26%

Im Sprechtheater hatte das Schauspiel bereits seit einigen Jahren seinen Anteil an den Aufführungen vergrößern können, während die Lustspielaufführungen langsam immer weiter zurückgingen. Auch das Musiktheater nahm - seitdem ein neues Opernensemble wieder ganzjährig beschäftigt wurde - einen immer größeren Raum ein. Diese Entwicklung basierte allerdings allein auf der Fülle von Opernaufführungen, denn die Operette führte weiterhin ein Schattendasein und kam in vier Jahren nur auf elf Aufführungen. Intendant Ebart schloß sich damit der Linie seiner Amtsvorgänger an, denn alle Intendanten unter Herzog Ernst II. setzten wenig Operetten auf den Spielplan. Ebart erwähnt in seiner Autobiographie nur einmal kurz eine Operette; seine Äußerungen sind allerdings sehr aufschlußreich und beweisen, daß die Ursache für die wenigen Operettenaufführungen nicht mangelnde Publikumsresonanz war.

Von den übrigen Novitäten der zu Ende gehenden Herbstspielzeit dürfte nur noch die Operette 'Der Vogelhändler' von Zeller mit Brackl vom Gärtner-Platz-Theater in München als „Adam" zu erwähnen sein. Der hier erfolgten Aufführung stand ich deshalb wenig freundlich gegenüber, da ich von jeher eine Operette, wie die 'Der Vogelhändler' ist, für eine Hofbühne nicht als geeignet erachtete. Für dieses Genre fehlte es uns an geeigneten Darstellern. Daß die Operette trotz meiner Bedenken dennoch gegeben wurde, geschah auf besonderen Wunsch einer dem Herzog verwandten hohen Dame. Die Kritiker schrieben: „Die Aufführung war vortreffilch [sic!], das Publikum hat sich köstlich unterhalten und der Beifallserfolg war ein außerordentlicher" - was wollte man mehr![27]

5. GÄSTE

Die Darsteller mit den meisten Gastauftritten

Franziska Ellmenreich, Stadttheater Hamburg	10 Auftritte
Carl Sontag	8 Auftritte
Georg Lederer	6 Auftritte
Marie Seebach, Königl. Hoftheater Berlin	6 Auftritte
Max Alvary, Stadttheater Hamburg	5 Auftritte
Luise Bleibohm, Herzogl. Hoftheater Braunschweig	5 Auftritte
Friedrich Haase	5 Auftritte
Friedrich Mitterwurzer	5 Auftritte

Unter den gastierenden Darstellern mit den meisten Auftritten waren berühmte Schauspieler und Sänger der damaligen Zeit, die teilweise (z. B. Carl Sontag, Georg Lederer, Friedrich Haase und Friedrich Mitterwurzer) kein festes Engagement an einem Theater eingingen, sondern sich ausschließlich auf Gastspielreisen befanden. Einige der oben genannten Schauspieler waren dem Publikum und dem Hofe seit Jahrzehnten bekannt und vertraut, da sie immer wieder nach Coburg oder Gotha kamen (so die drei Ehrenmitglieder des Hoftheaters Carl Sontag, Marie Seebach und Friedrich Haase). Luise Bleibohm, die erste Solotänzerin des Hoftheaters in Braunschweig, gastierte fünfmal in 'Robert der Teufel'/Meyerbeer, um die große Tanzpartie der Helene zu übernehmen.

Unter Intendant Ebart gastierten insgesamt 100 Darsteller und hatten 194 Auftritte. Die Auftritte bekannter Darsteller von den großen Theatern Deutschlands nahmen den größten Anteil an diesen Gastspielen ein; die Gastspiele unbekannter Solisten sowie Gastspiele auf Engagement waren stark zurück gegangen - nur elf der 100 Darsteller wurden engagiert. Eine neue Form des Gastspiels ist in diesen Jahren erstmals nachweisbar: das kurzfristige Aushilfsgastspiel auf Grund einer Erkrankung im Ensemble. So gastierte am 10.4.1893 Hans Mischke vom benachbarten Hoftheater in Weimar, da der Schauspieler Emil von Brauck erkrankt war. Wie schon unter den vorhergehenden Intendanten gehörten viele Gäste den Königlichen Hoftheatern in Berlin und Dresden und dem nahegelegenen Stadttheater in

[27] Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 156f.

Leipzig an. Die meisten Darsteller - nämlich zwölf - kamen aber diesmal vom Stadttheater in Hamburg.

Am Hamburger Stadttheater wurde auch 'Santa Chiara', eine Komposition Ernsts II., einstudiert. Der Herzog besuchte dort die Vorstellung am 5.2.1891 und lud anschließend die Hamburger Solisten zu einem Gastspiel ans Hoftheater ein.[28] Am 1.3.1891 fand in Gotha eine Aufführung von 'Santa Chiara' statt, bei der ein gemischtes Ensemble aus einheimischen Sängern und drei Sängern des Hamburger Stadttheaters spielte. In der Folgezeit gastierten immer wieder Sänger des Hamburger Stadttheaters in Coburg oder Gotha; Franziska Ellmenreich war die einzige Schauspielerin des Hamburger Ensembles, die am Hoftheater spielte.

Die Anziehungskraft des Hoftheaters zu Coburg und Gotha als Gastspielstätte lag auch in den neunziger Jahren hauptsächlich in der Tatsache begründet, daß der Herzog bereitwillig und großzügig Orden verlieh. Die folgenden Beispiele illustrieren die „Ordensucht" der Schauspieler: Friedrich Mitterwurzer gastierte im Dezember 1891 an drei Abenden in Coburg, der Herzog bat ihn daraufhin, im März 1892 in Gotha zu spielen.[29] Mitterwurzer schrieb dem Intendanten Ebart in Bezugnahme auf dieses geplante Gastspiel folgendes:

> Was meine ehrgeizigen Ordenswünsche betrifft, so bin ich offen. Ich ambitioniere den „Komthur". Ich darf wohl hoffen, daß Seine Hoheit mich besonders auszeichnet. [...] Etwas um den Hals aber müßte es sein, denn darauf konzentriert sich mein Wünschen und Denken. [...]
> Herr Sonnenthal z. B. hat den „Komthur" auch erhalten - nicht als Vertreter einer offiziellen Stellung, sondern als einfacher Schauspieler für den „Wallenstein". Ich bin in ähnlicher Lage. Die Verleihung des „Komthurkreuzes" wäre eine Auszeichnung, die mich frappant heraushebt aus der Riesenschar der Strebenden und Hoffenden. Und das ist es, was ich anstrebe. Warum würde ich nach Gotha kommen, darum würde ich spielen.[30]

Bei seiner Ankunft in Gotha war Mitterwurzer aber stark heiser. Ebart beschreibt, wie er versuchte, Mitterwurzer innerhalb kürzester Zeit zu kurieren:

> auf einem Stück Zucker gab ich dem nervösen Künstler das Medikament und wiederholte dies öfters. Auch drehte ich das bewußte rote Etui, welches das Ritterkreuz I. Klasse des Hausordens barg, öfters zwischen den Fingern, welches der Herzog dem Künstler verliehen hatte. War es nun die heilsame Wirkung der Arznei oder der Blick auf die heiß ersehnte Auszeichnung, Mitterwurzer wurde plötzlich gesprächiger. Wir gingen zur Probe, und abends spielte er den „Narciß" und wirkte auf die Mitspielenden wie auf die Zuschauer elektrisierend.[31]

[28] Vgl. Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 102f.
[29] Vgl. Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 123.
[30] Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 130.
[31] Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 129.

Mitterwurzer gab dem Intendanten Ebart gegenüber offen zu, daß der einzige Grund für ein Gastspiel die erhoffte Auszeichnung mit einem Orden war. Die Konkurrenz der Schauspieler untereinander muß in diesen Fragen groß gewesen sein, denn Mitterwurzer fügte in seinem oben zitierten Brief als Begründung an, daß Adolf von Sonnenthal schließlich auch das Komturkreuz erhalten hätte.

Herzog Ernst II. unterstützte die Eitelkeit der Schauspieler nicht nur durch Orden, sondern ließ diese auch oft als Gäste am Hof wohnen und offerierte ihnen eine Vielzahl von Aufmerksamkeiten und Geschenken. Das bereits erwähnte Gastspiel Sonnenthals als Wallenstein am 26.3.1890 ist hierfür ein gutes Beispiel, Ebart berichtet - leicht ironisch - darüber:

> Mit allem höfischen Gepränge, mit dem sonst gekrönte Häupter zu empfangen gepflegt werden, wurde auch am 25. März der König der deutschen Schauspielkunst in Gotha begrüßt. Selbst der „rote Läufer" vom Fürstenzimmer bis zum Bahnsteig fehlte nicht. [...] Als Gast des Herzogs wohnte Sonnenthal im kleinen Palais [...].
> Trotz aufgehobenem Abonnement war das Haus total ausverkauft. Die Vorstellung war eine der vollendetsten, die ich hier erlebt habe. [...]
> Nach der Vorstellung fand zu Ehren Sonnenthals im meinem Hause ein Abendessen statt, zu dem ich die Mitglieder eingeladen hatte. Auch der Herzog erwies mir die Ehre, an demselben teilzunehmen. Der Herzog war begeistert und sprach dem Künstler und seinen Mitgliedern in herzlichen Worten seinen Dank aus. Sonnenthal überreichte er das Komturkreuz seines Hausordens als „ein Zeichen seines unauslöschlichen Dankes".[32]

Die Gastspiele berühmter Darsteller kosteten das Hoftheater wenig oder gar nichts, da die Künstler durch Geld aus der Herzogl. Privatkasse, Geschenke oder Orden entlohnt wurden. Dagegen brachten sie dem Hoftheater sogar beträchtlichen Gewinn. Ebart berichtet von vielen Gastauftritten, bei denen das Theater ausverkauft war: Bei den oben erwähnten Auftritten Mitterwurzers und Sonnenthals, bei den beiden angekündigten Gastspielen Adalbert Matkowskys am 8.1. und 22.1.1893 und bei Hugo Thimig im Januar 1893. Auch Friedrich Haase - mittlerweile 65 Jahre alt - wird von Ebart als Kassenmagnet eingestuft:

> Außer Mitterwurzer ist es wohl keinem Virtuosen so gelungen, stets volle Häuser zu erzielen, wie meinem Freund „Lampe", wie sich Haase gern nannte. Für jeden Bühnenleiter waren Haases Gastspiele immer gewinnbringend.[33]

Ebart wußte sehr gut, Gastspiele berühmter Darsteller gewinnbringend zu organisieren und dadurch die angespannte Finanzlage des Hoftheaters zu entlasten. Die Gastspiele Max Alvarys wurden auf ganz besondere Art und Weise „erkauft". Alvary hatte für sich und seine Familie ein Grundstück in Tabarz bei Friedrichroda erstanden, um ein Haus für den Sommeraufenthalt dort zu bauen. Allerdings wurde ihm die Baugenehmigung versagt, da das

[32] Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 92f.
[33] Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 127.

Grundstück zu nahe am Wald lag. Alvary wandte sich in einem Brief hilfesuchend an den Intendanten Ebart:

> Verlangen Sie von mir Gott weiß was für Gegenleistungen, mehrere Gastspiele, aber versuchen Sie, bitte, den gnädigsten Herrn für mich zu gewinnen.[34]

Der Herzog setzte sich für Alvary ein, der als Gegenleistung an zwei Abenden in Coburg auftrat. Die Auftritte dieses berühmten Tenors waren ein außergewöhnliches Ereignis in der kleinen Residenzstadt, an einem Abend war sogar das Abonnement aufgehoben, und es galten erhöhte Preise. Der geschäftstüchtige Intendant Ebart gibt seine Unterhaltung mit dem Herzog nach dem ersten Gastspiel Alvarys in Coburg folgendermaßen wieder:

> Als ich an andern Morgen dem Herzog Vortrag erstattete, erlaubte ich mir, zu bemerken: „Euer Hoheit haben mit einem Federzug ein glänzendes Geschäft gemacht. Durch die höchste Genehmigung zum Verkauf einiger alter Fichten hat die Theaterkasse innerhalb von zwei Tagen fast 5000 Mark eingenommen." Der hohe Herr lachte und meinte: „So ganz ist die Abtretung des Waldstreifens noch nicht bezahlt, vielleicht kommt Alvary noch einmal zu uns im Winter nach Gotha."[35]

Und Alvary gastierte wirklich im Januar 1893 dreimal in Gotha. Er gab dort ebenfalls seine Glanzrollen Lohengrin und Tannhäuser. Die Vorstellung am 26.1.1893 fand bei aufgehobenem Abonnement und erhöhten Preisen statt, so daß die Einnahmen in Gotha (der Residenzstadt mit dem größeren Theaterpublikum) sicherlich noch höher als in Coburg waren. Der „Verkauf einiger alter Fichten" hatte sich für das Hoftheater - angesichts der seit Jahren finanziell ständig angespannten Lage - sehr gelohnt.

6. Das Opernpreisausschreiben 1893

Am 1.9.1892 kündigte Herzog Ernst II. eine „Reihe von Opernaufführungen"[36] für den Sommer 1893 in Gotha an, die mit einem Preisausschreiben über eine neue einaktige Oper verküpft werden sollten:

> Herzog Ernst von Sachsen-Coburg und Gotha hat beschlossen, im Laufe des Sommers 1893 auf der Hofbühne zu Gotha eine Reihe von Opernaufführungen zu veranstalten, für welche sowohl durch die Auswahl der Werke, als auch durch die heranzuziehenden hervorragenden künstlerischen Kräfte ein lebhaftes Interesse weiterer musikalischer Kreise vorausgesetzt werden darf. Seine Hoheit wünscht jedoch, bei dieser Gelegenheit auch die zeitgenössischen deutschen Komponisten vertreten zu sehen und setzt, hierdurch sein Interesse für die deutsche Musik-Literatur aufs Neue bekundend, einen Preis aus für ein einaktiges Opernwerk, welches im Laufe jener Vorstellungen zum erstenmale zur Aufführung gelangen soll. Der Preis ist festgesetzt auf 5000 Mark, und zwar 4000 Mark für die Composition und 1000 Mark für das derselben zu Grunde liegende Libretto.[37]

34 Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 154.
35 Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 156.
36 Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 118.
37 Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 118f.

120 Opernwerke[38] gingen daraufhin bei der Intendanz ein. Da sich die Prüfungskommission aber nicht auf ein Stück einigen konnte,[39] mußten sich zwei Opern den Preis teilen: 'Evanthia'/Umlauft und 'Die Rose von Pontevedra'/Forster. Die geplanten Opernaufführungen im Sommer 1893 in Gotha hatten entscheidenden Einfluß auf die Spielzeit 1892/93. Die Frühjahrssaison in Coburg entfiel, statt dessen spielte das Hoftheater vom 8.1. bis einschließlich 14.5.1893 in Gotha. Die „Festspiel-Vorstellungen"[40] umfaßten drei Tage im Juli 1893: Am 27.7. wurde 'Medea'/Cherubini, am 29.7. 'Rotkäppchen'/Boieldieu und am 31.7.1893 wurden die beiden Preisopern gespielt. Für diese Aufführungen wurden keine Kosten und Mühen gescheut, um eine möglichst perfekte Darbietung zu gewährleisten - Ebart nennt die Aufführungen „Mustervorstellungen"[41]. Alle Opern wurden mit neuen Dekorationen und Kostümen ausgestattet, die meisten Gesangspartien waren mit bekannten Sängern besetzt, und selbst die verschiedenen Regisseure und Dirigenten der vier Opern kamen von anderen Theatern, so daß bei dieser Gelegenheit erstmals Gastdirigenten am Hoftheater tätig waren. Jede Opernaufführung wurde mehrheitlich durch Künstler eines bestimmten Theaters geprägt. Bei 'Medea' führte Felix Mottl das Dirigat und August Harlacher die Regie, außerdem sangen noch zwei Solisten des Karlsruher Hoftheaters. 'Rotkäppchen' dirigierte der Münchner Generalmusikdirektor Hermann Levi; es sangen Johanna Borchers und Raoul Walter vom Königl. Hoftheater in München. Der Dresdener Generalmusikdirektor Ernst Schuch, der sich als Mitglied der Prüfungskommission für die Auszeichnung der Oper 'Evanthia' eingesetzt hatte,[42] leitete die mit vier Sängern des Dresdener Hoftheaters besetzte Aufführung dieser Oper. Die zweite Preisoper, die Joseph Sucher favorisiert hatte, studierte derselbe mit vier Sängern des Königl. Hoftheaters in Berlin ein.

Die Auswahl der Opern für diese „Festspiel-Vorstellungen" war typisch für die Bestrebungen Ebarts während seiner gesamten Intendanz. Die Uraufführungen der beiden Preisopern kontrastierte er mit zwei Einstudierungen sehr alter Opern: 'Medea' (UA 1797) war noch nie am Hoftheater gespielt worden, 'Rotkäppchen' (UA 1818) zuletzt am 9.2.1834. Auch bei diesen Festspielen vereinigte Ebart also die zwei gegensätzlichen Tendenzen seiner Spielplangestaltung: die „Ausgrabung" alter vergessener Opern und die Unterstützung zeitgenössischer Komponisten und deren Werke durch ein Preisausschreiben und musterhafte Aufführungen.

[38] Vgl. Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 171.
[39] Vgl. Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 175.
[40] Laut Theaterzettel vom 27., 29. und 31.7.1893. Die Parallele zu dem Festspielgedanken Bayreuths und den sommerlichen Opernvorstellungen dort war sicherlich beabsichtigt.
[41] Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 176.
[42] Vgl. Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 175.

Diese „Festspiel-Vorstellungen“ bedeuteten einen Höhepunkt in der Geschichte des Hoftheaters und markierten gleichzeitig den Schlußpunkt einer Ära. Herzog Ernst II., der diese Vorstellungen initiiert, finanziert und noch besucht hatte, erlitt am 1.8.1893 einen Schlaganfall und verstarb am 22.8.1893.

IV.9 Der Spielplan des Hoftheaters unter Herzog Ernst II. (22.2.1844-31.7.1893) Überblick und Zusammenfassung

Herzog Ernst II. prägte in seiner mehr als 49jährigen Regierungszeit das Herzogtum von Sachsen-Coburg und Gotha und das dazugehörige Hoftheater wesentlich. Er zeigte von Beginn seiner Amtszeit bis zu deren Ende ein ungebrochenes Engagement für „sein" Hoftheater, das sich von den Umstrukturierungsmaßnahmen bei seinem Amtsantritt im Jahr 1844 bis zum Opernpreisausschreiben im Jahr seines Todes 1893 in vielfältiger Weise niederschlug. Durch seine Befehle, Anregungen und finanzielle Unterstützung verdiente er es, als „eigentlicher Intendant"[1] bezeichnet zu werden.

Das folgende Kapitel soll nicht die bereits in den Intendanten-Kapiteln aufgeführten Leistungen des Hoftheaters zusammenfassen, sondern soll die Epoche unter Ernst II. nach verschiedenen Kriterien (vor allem verschiedenen Periodisierungskriterien) analysieren. Zum einen sollen Auswertungen des Gesamtzeitraums von 1844 bis 1893 erfolgen, die eine exemplarische Übersicht über ein Hoftheater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geben. Zum anderen sollen Entwicklungen über die einzelnen Spielzeiten oder Intendanzen hinweg mit Hilfe verschiedener Grafiken dargestellt werden. Im Gegensatz zu der bisher vorherrschenden synchronen Analyse (Untersuchung verschiedener Merkmale während einer Intendanz) sollen hierdurch diachrone Analysemöglichkeiten (Untersuchung eines Merkmals über einen längeren Zeitraum) vorgestellt werden. Als drittes können einige Auswertungsergebnisse für das Hoftheater zu Coburg und Gotha mit denjenigen anderer Theater verglichen werden.

1. Vorstellungsabende

Das Hoftheater gab unter Herzog Ernst II. 7.764 Vorstellungen: 4.114 in Coburg, 3.461 in Gotha und 187 in anderen Städten - unter die letztgenannten fallen vor allem die in den achtziger Jahren durchgeführten Gastspiele in Erfurt und Eisenach. Coburg wurde demnach als Spielort bevorzugt. Seit der Gründung des Hoftheaters 1827 war dies durchgängig der Fall, und erst mit Beginn der neunziger Jahre kehrte sich auf Grund der „Fremdenvorstellun-

[1] Diesen Ausdruck gebraucht Intendant Ebart in seiner Autobiographie (Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 46). Ein weiterer Zeitgenosse des Herzogs, Eduard Schmidt-Weißenfels, erklärt: „Denn in Wahrheit ist er seines Theaters eigener Intendant" (Eduard Schmidt-Weißenfels, Der Herzog von Gotha und sein Volk. Leipzig 1861, S. 20).

gen" das Verhältnis der Vorstellungsabende zwischen den beiden Städten um. Die Zahl der Vorstellungsabende pro Spielzeit stieg - sowohl in Coburg als auch in Gotha - von 1844 bis 1893 deutlich an: 1844/45 gab es 120 Vorstellungen, 1886/87 wurde das Maximum mit 201 Vorstellungen erreicht.[2]

Der enorme Anstieg der Vorstellungszahlen wurde durch eine Erhöhung der Spieltage pro Woche möglich. In Coburg wurde zu Beginn der Regierung Ernsts II. meistens dreimal pro Woche (Dienstag/Donnerstag/Sonntag) - gegen Ende einer Spielzeit gelegentlich nur zweimal - gespielt. In der Saison 1867/68 setzten sich dann folgende vier Spieltage pro Woche in Coburg durch: Dienstag/Donnerstag/Freitag/Sonntag. Hiermit korrespondiert ein sprunghafter Anstieg der Vorstellungsabende pro Spielzeit. In der Frühjahrssaison wurde in Coburg weiterhin oft nur drei- oder zweimal gespielt.

In Gotha erhöhte sich die Vorstellungsfrequenz von vier auf fünf bis sechs Vorstellungen pro Woche. Auch in dieser Residenzstadt waren die Spieltage über Jahrzehnte hinweg auf bestimmte Wochentage festgelegt. Die traditionellen Spieltage in Gotha (Montag/Mittwoch/Freitag/Sonntag) wurden um den Donnerstag (gelegentlich noch Dienstag oder Samstag) erweitert.

Der enorme Anstieg der Vorstellungszahlen ist in keiner Weise durch eine Verlängerung der Spielzeit bzw. Verkürzung der Theaterferien begründet. Ernst II. weitete im Gegensatz zu seinem Vater die Theaterferien aus, ihre Dauer stieg auch später in den achtziger und neunziger Jahren nochmals geringfügig an. In der folgenden Auflistung wird das traditionelle Spielzeitenschema des Hoftheaters unter Ernst II. mit dem unter Ernst I. verglichen. Für beide Herzöge wurden die Durchschnittswerte ermittelt: Bei Ernst I. wurden für die Auswertung nur die Spielzeiten 1834/35-1842/43 herangezogen, da sich in den Anfangsjahren des Hoftheaters das spätere Schema noch nicht ausgebildet hatte. Bei Ernst II. wurde das arithmetische Mittel der 49 Spielzeiten von 1844/45-1892/93 errechnet.

Das Spielzeitenschema unter Ernst I. und Ernst II.

	durchschnittliche Dauer der				durchschnittliche Zahl der Vorstellungen pro Saison	
	Herbstsaison [Tage][3]	Wintersaison [Tage]	Frühjahrssaison [Tage]	Ferien [Tage]	in Coburg [Vorst.]	in Gotha [Vorst.]
Ernst I. (1834/35-1842/43)	122,22	103,00	77,00	49,00	77,56	63,44
Ernst II. (1844/45-1892/93)	120,50	100,98	44,08	86,67	83,94	69,25

Die Dauer der Herbst- und der Wintersaison war unter beiden Herzögen fast identisch. In Coburg wurde von Anfang September bis Ende Dezember und

2 Zum Anstieg der Vorstellungszahlen pro Saison vgl. Kapitel VIII.1, S. 397.

3 Die Dauer der Herbstsaison wurde als Differenz zwischen der ersten und der letzten Aufführung in Coburg definiert: So dauerte beispielsweise die Herbstsaison 1869/70 vom 29.8. bis 27.12.1869, also 120 Tage.

in Gotha von Anfang Januar bis Mitte April gespielt. Dieses Schema wurde unter beiden Herzögen über Jahrzehnte hinweg eingehalten. Große Unterschiede gab es in der Dauer der Frühjahrssaison und der Theaterferien. Unter Ernst II. waren die Theaterferien im Schnitt fast 38 Tage länger als unter Ernst I., dafür fiel die Frühjahrssaison in Coburg entsprechend kürzer aus. Die Verkürzung der Frühjahrssaison und die Reduktion der Spieltage dort auf nur zwei oder drei Vorstellungen pro Woche sind Indizien dafür, daß im Frühjahr die Zahl der Zuschauer geringer war als in den traditionellen Theatermonaten im Herbst und Winter - ob dies an dem nachlassenden Zuschauerinteresse gegen Ende der Spielzeit oder an dem schönen Wetter lag, sei dahingestellt.

Die beiden letzten Spalten der obigen Auflistung geben die durchschnittliche Zahl der Vorstellungen in Coburg und Gotha an. Unter Ernst II. lag diese in beiden Städten deutlich höher als unter Ernst I. Aus den aufgelisteten Werten läßt sich nun die durchschnittliche Zahl der Vorstellungen pro Woche errechnen.

Durchschnittliche Zahl der Vorstellungen pro Woche in Coburg und Gotha

	Coburg	Gotha
Ernst I. (1834/35-1842/43)	2,73	4,31
Ernst II. (1844/45-1892/93)	3,57	4,80

Die Zahl der Spieltage pro Woche hatte sich - wie oben erläutert - im Laufe der Zeit in beiden Städten erhöht. Die Zunahme der Vorstellungen pro Woche unter Ernst II. mußte in Coburg etwas stärker als in Gotha ausfallen, da ja die Frühjahrsaison verkürzt worden war. Die Spielfrequenz in Gotha war aber unter beiden Herzögen deutlich höher als in Coburg, da sich das Hoftheater nur ca. dreieinhalb Monate in Gotha, hingegen im Durchschnitt sechseinhalb Monate (unter Ernst I.) bzw. fünfeinhalb Monate (unter Ernst II.) in Coburg aufhielt.

Bei dem Spielbetrieb des Hoftheaters hatte das Sprechtheater durchgängig von 1827 bis 1893 ein deutliches Übergewicht gegenüber dem Musiktheater. In keiner Spielzeit wurden auch nur annähernd so viele Musiktheater- wie Sprechtheaterabende bestritten, allerdings ist - trotz aller Schwankungen - eine leichte Zunahme des Musiktheateranteils über die Jahrzehnte hinweg festzustellen.[4]

Der Vorstellungsbeginn war unter Herzog Ernst II. um 19 Uhr, erst in den achtziger und neunziger Jahren wurden die Anfangszeiten ein wenig flexibler gestaltet. Der Theaterabend begann vor 19 Uhr bei den Fremdenvorstellungen, bei den Faschings- und Silvesteraufführungen und schließlich bei außergewöhnlich langen Vorstellungen (z. B. 'Faust I' 1892/93). Die durch-

4 Zum Verhältnis Musiktheater-, Sprechtheater- und gemischte Abende vgl. auch Kapitel VIII.1, S. 395.

schnittliche Dauer[5] des Theaterabends unter Ernst II. betrug 2 Stunden 44 Minuten.

Das Hoftheater zu Coburg und Gotha war in erster Linie ein Theater der Abonnenten. Die große Mehrheit der Zuschauer - und damit der Einnahmen - brachte das Abonnement, nur bei außergewöhnlichen Anlässen wurden hohe Einnahmen an der Tageskasse erzielt. Unter Herzog Ernst II. gab es insgesamt 7.092 Abonnementvorstellungen in Coburg und Gotha, dies entspricht einem Anteil von 93,67 % an den 7.571 Gesamtvorstellungen in Coburg und Gotha, von denen die Abonnementverhältnisse bekannt sind.[6] 222 Abende (2,93 %) fanden bei aufgehobenem Abonnement statt. An 105 dieser Abende (47,30 %) traten ein oder mehrere Gäste auf. Da der Anteil der Vorstellungen mit gastierenden Darstellern insgesamt niedriger liegt (16,63 %), ist in den Auftritten von namhaften Künstlern ein Hauptgrund für die Aufhebung des Abonnements zu sehen. Die besondere Attraktion, die diese fremden Darsteller auf die Zuschauer ausübten, wird ersichtlich: Das Publikum war bereit, die im Vergleich zum Abonnement teureren Tageskassenpreise zu zahlen, und die Theaterkasse konnte entsprechende Mehreinnahmen verbuchen.

2. STÜCKE

Die folgende Liste zeigt die 20 meistgespielten Werke am Hoftheater zu Coburg und Gotha unter Herzog Ernst II. Es handelt sich dabei nur um Opern, daher wurden zum Vergleich die 20 meistgespielten Opern am Stadttheater Frankfurt a. M. (1849-86) und am Königl. Hoftheater in Berlin (1849-89) gegenübergestellt. Leider sind die Zeiträume, über die von diesen beiden Theatern Angaben vorliegen, nicht völlig identisch. Sie sind aber zum größten Teil deckungsgleich, so daß mir ein vorsichtiger Vergleich trotzdem vertretbar zu sein scheint - zumal dies die einzige Möglichkeit ist, den Spielplan des Hoftheaters zu Coburg und Gotha in einem größeren Kontext zu betrachten und zu bewerten.

[5] Dieser Mittelwert bezieht sich auf die 7.295 Abende, von denen die Dauer bekannt ist.
[6] Zu sechs Abenden liegen mir keine Angaben über das Abonnement vor.

Die meistgespielten Opern in Coburg und Gotha/Frankfurt/Berlin

	Herzogl. Hoftheater Coburg und Gotha (1844-93)		Stadttheater Frankfurt (1849-86)[7]		Königl. Hoftheater Berlin (1849-89)[8]	
	Titel	Auff.	Titel	Auff.	Titel	Auff.
1.	Der Freischütz	131	Der Freischütz	184	Der Freischütz	254
2.	Tannhäuser	90	Martha	138	Margarethe	248
3.	Margarethe	87	Die Hugenotten	134	Tannhäuser	238
4.	Der Troubadour	87	Hochzeit des Figaro	128	Lohengrin	233
5.	Martha	85	Barbier von Sevilla	125	Don Juan	229
6.	Hochzeit des Figaro	82	Der Troubadour	119	Fidelio	228
7.	Zar + Zimmermann	81	Don Juan	118	Der Prophet	214
8.	Die Hugenotten	77	Die Zauberflöte	112	Hochzeit d. Figaro	201
9.	Robert der Teufel	77	Margarethe	105	Die Hugenotten	183
10.	Die Jüdin	72	Der Prophet	104	Stumme v. Portici	176
11.	Barbier von Sevilla	70	Tannhäuser	100	Der Troubadour	176
12.	Alessandro Stradella	67	Fidelio	98	Carmen	170
13.	Don Juan	66	Regimentstochter	98	Die Zauberflöte	164
14.	Lohengrin	65	Nachtlager zu Gran.	94	Lust. Weiber v. W.	153
15.	Undine	63	Zar + Zimmermann	89	Oberon	138
16.	Die weiße Dame	62	Die Jüdin	86	Robert der Teufel	138
17.	Die Nachtwandlerin	56	Die Afrikanerin	77	Die Afrikanerin	136
18.	Regimentstochter	55	Robert der Teufel	77	Barbier von Sevilla	134
19.	Lucia v. Lammerm.	54	Alessandro Stradella	75	Regimentstochter	134
20.	Die Afrikanerin	51	Orpheus i.d. Unterw.	74	Zar + Zimmermann	126
			Wilhelm Tell	74		

Die Gemeinsamkeiten des Erfolgsrepertoires der drei Theater sind erstaunlich. Dies ist um so beachtlicher, da es sich um verschiedene Organisationsformen (Stadttheater - Hoftheater) und unterschiedlich große Städte in verschiedenen Regionen Deutschlands handelt. 'Der Freischütz' war an allen drei Theatern das mit Abstand meistgespielte Werk. Bei den in Coburg und Gotha nachfolgenden Opern 'Tannhäuser' und 'Margarethe' entspricht der Spielplan eher dem von Berlin, wo diese beiden Opern - wenn auch in umgekehrter Reihenfolge - ebenfalls auf Platz 2 und 3 liegen. Es herrschte große Übereinstimmung darüber, welche Werke eines Komponisten am meisten gegeben wurden. So sind an allen drei Theatern 'Tannhäuser' und 'Lohengrin' bzw. 'Die Hochzeit des Figaro' und 'Don Juan' die erfolgreichsten Opern Wagners bzw. Mozarts, von Verdi konnte sich allein 'Der Troubadour' durchsetzen.

Insgesamt sind von den 20 meistgespielten Opern in Coburg und Gotha zwölf auch an den beiden anderen Theatern unter den meistgespielten, vier weitere Opern sind noch in Frankfurt oder Berlin vertreten. Die vier verblei-

7 Angaben nach: Helmut Schanze, Drama im bürgerlichen Realismus (1850-1890). Frankfurt a. M. 1973, S. 212-263.

8 Angaben nach: Helmut Schanze, Drama im bürgerlichen Realismus (1850-1890). Frankfurt a. M. 1973, S. 168-210.

benden Opern ('Undine', 'Die weiße Dame', 'Die Nachtwandlerin', 'Lucia von Lammermoor') sind einzig in Coburg und Gotha zu finden, diese Opern schafften aber auch in Coburg und Gotha nur knapp den Sprung unter die ersten 20. Der Komponist mit den meisten Werken an allen drei Theatern war Meyerbeer: In Frankfurt und Berlin konnten sich vier Opern von ihm plazieren, in Coburg und Gotha drei. Meyerbeer nahm eine herausragende Stellung im Repertoire fast aller Theater der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein. Allerdings konnten sich gerade seine Opern nicht endgültig im Opernkanon etablieren, sondern wurden im 20. Jahrhundert kaum noch an deutschen Theatern gespielt. Die Mehrzahl der anderen oben aufgelisteten Opern konnte sich dagegen bis zum heutigen Tag im Repertoire halten.

Neben den vielen Gemeinsamkeiten an den Theatern in Coburg und Gotha, Frankfurt und Berlin sollen spezifische Besonderheiten nur an einem Beispiel angedeutet werden. Im Repertoire des Königl. Hoftheaters in Berlin waren komische Opern/Spielopern kaum präsent: Die in Coburg und Gotha und in Frankfurt viel gespielten Werke Flotows ('Martha' und 'Alessandro Stradella') wurden in Berlin wesentlich seltener gegeben.

Die meistgespielten Dramen am Hoftheater zu Coburg und Gotha unter Ernst II.

	Titel	Autor	Aufführungen
1.	Robert und Bertram	Raeder	47
2.	Der Kurmärker und die Picarde	Schneider	43
3.	Guten Morgen, Herr Fischer!	Friederich	40
4.	Dorf und Stadt	Birch-Pfeiffer	35
	Krieg im Frieden	Moser	35
	Der verwunschene Prinz	Plötz	35
7.	Kabale und Liebe	Schiller	34
8.	Narziß	Brachvogel	32
	Das Schwert des Damokles	Putlitz	32
10.	Badekuren	Putlitz	30
	Deborah	Mosenthal	30
12.	Don Carlos	Schiller	29
	Maria Stuart	Schiller	29
	Der Verschwender	Raimund	29
	Das Versprechen hinterm Herd	Baumann	29
	Die Waise aus Lowood	Birch-Pfeiffer	29
	Zopf und Schwert	Gutzkow	29
18.	Die Anna-Lise	Hersch	28
	Der geheime Agent	Hackländer	28
20.	Egmont	Goethe	27
	Emilia Galotti	Lessing	27

Das meistgespielte Drama unter Ernst II. war die Posse 'Robert und Bertram' des Dresdener Schauspielers und Dramatikers Gustav Raeder. Es folgten die beiden Einakter 'Der Kurmärker und die Picarde' und 'Guten Morgen, Herr Fischer!'. Sowohl bei den drei ersten als auch bei den folgenden Stücken ist das Übergewicht der Possen und Lustspiele sehr deutlich ausgeprägt. Das

erfolgreichste Schauspiel, 'Dorf und Stadt', stammte von Birch-Pfeiffer, die mit 'Die Waise aus Lowood' sogar noch ein zweites Schauspiel plazieren konnte. Mit Ausnahme der drei Werke Schillers und den auf Platz 20 liegenden Stücken Goethes und Lessings gehörten nur Stücke zeitgenössischer Autoren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert zu den meistgespielten. Die aktuelle Dramatik bestimmte folglich nicht nur bei der Masse der Stücke den Spielplan, sondern stellte auch die über Jahrzehnte hinweg erfolgreichsten Dramen.

Die am Hoftheater zu Coburg und Gotha vorherrschende Dominanz der zeitgenössischen Lustspiele und Possen bei den meistgespielten Stücken war am Stadttheater Frankfurt und am Berliner Hoftheater weniger stark ausgeprägt. Bei einem Vergleich der 20 meistgespielten Dramen an diesen drei Theatern zeigen sich im Gegensatz zum Opernbereich nur wenige Gemeinsamkeiten.[9] Schiller war an allen drei Theatern mit mehreren Werken vertreten: in Frankfurt mit vier, in Coburg und Gotha mit drei und in Berlin mit zwei Dramen. Es ergeben sich aber auffällige Abweichungen bei den einzelnen Titeln, die an den verschiedenen Theatern erfolgreich waren. In Frankfurt und Berlin hatte 'Maria Stuart' die höchsten Aufführungszahlen, in Coburg und Gotha dagegen 'Kabale und Liebe' - trotz der im Stück enthaltenen Fürstenkritik. Bei dieser Stückwahl bzw. -bevorzugung erwies sich das Hoftheater in Coburg und Gotha offener und liberaler als das Königl. Hoftheater in Berlin. Dort war 'Kabale und Liebe' eines der weniger häufig gespielten Dramen Schillers. Eine ähnliche Tendenz findet sich bei den Werken Lessings. In Berlin und Frankfurt war jeweils 'Nathan der Weise' (dicht gefolgt von 'Minna von Barnhelm') das meistgegebene Drama Lessings, während in Coburg und Gotha 'Emilia Galotti' mehr Aufführungen erzielte.

Nur zwei Titel konnten sich an allen drei Theatern plazieren: 'Narziß' und 'Maria Stuart' (beide waren vor allem bei gastierenden Darstellern sehr beliebt). Im Erfolgsrepertoire des Hoftheaters in Coburg und Gotha und dem des Frankfurter Stadttheaters waren noch folgende Stücke identisch: 'Der Kurmärker und die Picarde', 'Kabale und Liebe', 'Deborah', 'Don Carlos', 'Die Waise aus Lowood' und 'Das Versprechen hinterm Herd'. Mit dem Repertoire des Berliner Hoftheaters gab es weniger Übereinstimmungen, nur 'Der geheime Agent' und 'Egmont' gehörten an beiden Theatern zu den meistgespielten dramatischen Werken.

In einem Punkt unterscheidet sich das Hoftheater in Coburg und Gotha, an dem das zeitgenössische Lustspielrepertoire stärker im Vordergrund

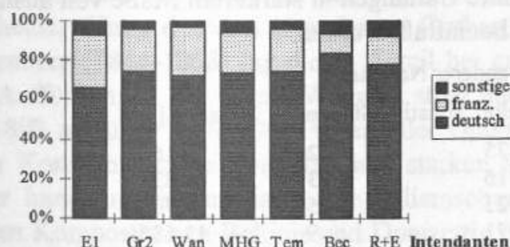
[9] Zu den meistgespielten Dramen am Hoftheater in Berlin vgl.: Helmut Schanze, Drama im bürgerlichen Realismus (1850-1890). Frankfurt a. M. 1973, S. 168-210. Zu den meistgespielten Dramen am Stadttheater in Frankfurt vgl.: Helmut Schanze, Drama im bürgerlichen Realismus (1850-1890). Frankfurt a. M. 1973, S. 212-263.

stand, wesentlich von den beiden anderen Theatern. Während in Berlin fünf und in Frankfurt zwei Stücke Shakespeares sehr viel gespielt wurden, konnte in Coburg und Gotha kein einziges Stück des Engländers hohe Wiederholungszahlen erzielen. Die auf Grund ihrer umfangreichen Dramenproduktion an allen drei Theatern viel gespielten Autoren Benedix und Birch-Pfeiffer konnten in sehr unterschiedlichem Ausmaß Erfolgsstücke an den einzelnen Theatern plazieren. In Coburg und Gotha und in Frankfurt waren zwei Dramen von Birch-Pfeiffer unter den meistgespielten, aber keines von Benedix. Obwohl Benedix drei Jahre lang Leiter des Frankfurter Stadttheaters war, konnte sich dort kein Stück von ihm auf die vorderen Plätze schieben. Dafür war er am Berliner Hoftheater sogar mit drei Lustspielen vertreten. Charlotte Birch-Pfeiffer hingegen, die von 1844 bis zu ihrem Tod 1868 in Berlin lebte und als Schauspielerin am Hoftheater engagiert war, hatte am Berliner Hoftheater keine herausragenden Erfolgsdramen.

DER SPIELPLAN NACH NATIONALITÄT DER AUTOREN

Bei den meistgespielten Dramen am Hoftheater zu Coburg und Gotha ist auffällig, daß es sich nur um Stücke deutscher Autoren handelt. Auch der gesamte Spielplan wurde von Dramen deutscher Autoren dominiert. Hierbei ist aber wieder einschränkend zu berücksichtigen, daß es sich in vielen Fällen um Übersetzungen oder Bearbeitungen französischer Stücke handelte, bei denen in der Regel nur der deutsche Übersetzer als Autor genannt wurde. Die folgende Grafik zeigt den Aufführungsanteil der deutschen Originalstücke, der Dramen aus dem Französischen und der Dramen, die aus anderen Ländern stammten.

Der Anteil der deutschen, französischen und sonstigen Stücke an den Sprechtheateraufführungen pro Intendanz



Der Anteil der deutschen Stücke an den Aufführungen lag unter Ernst I. mit 66,13 % am niedrigsten. Die Nationalitätenvielfalt im Spielplan war während der ersten Jahre des Hoftheaters verhältnismäßig groß: 6,83 % der Aufführungen entfielen auf Dramen aus den verschiedensten Ländern (England, Italien, Spanien, Dänemark, Niederlande). Mit Amtsantritt Ernsts II. wurden deutlich mehr deutsche Stücke gespielt. Bereits unter Intendant Gruben

(1844-51) stieg der Anteil der deutschen Dramen auf 74,45 %, der Anteil der Stücke aus dem Französischen ging auf 21,18 % zurück. Dieses Verhältnis zwischen den beiden Nationen blieb ca. drei Jahrzehnte relativ gleich, bis unter Intendant Becker (1874-88) der Anteil der deutschen Stücke um einige Prozentpunkte zunahm.

Die meisten Übersetzungen aus dem Französischen entfielen auf einen Dramatiker - Eugène Scribe. 43 Dramen Scribes wurden am Hoftheater aufgeführt. Der Rückgang der französischen Dramatik in den sechziger Jahren hing u. a. damit zusammen, daß nach Scribes Tod kein anderer zeitgenössischer französischer Autor an dessen Erfolg anknüpfen konnte. Der meistgespielte französische Dramatiker am Hoftheater in der zweiten Hälfte der Regierungsperiode Ernsts II. (1868-1893) war Sardou, der von dem Herzog besonders geschätzt wurde.[10] Unter den Intendanten Becker, Rekowski und Ebart war die - bis ins 18. Jahrhundert zurückreichende - starke Präsenz der französischen Dramatik endgültig gebrochen, ihr Anteil lag nur noch knapp über 10 %. Dafür öffnete sich das Repertoire verstärkt für Stücke aus anderen Ländern: Die Werke Shakespeares wurden häufiger gespielt, die frühen Dramen Ibsens und erstmals auch Dramen aus den osteuropäischen Ländern (Rußland, Polen, Ungarn) erschienen auf der Bühne des Hoftheaters.

Während bei der obigen Auswertung und Grafik die Aufführungszahlen untersucht wurden, soll im folgenden die Zahl der gespielten Dramen betrachtet werden. Unter Herzog Ernst II. wurden 957 Dramen gegeben, 238 davon waren Stücke oder Übersetzungen/Bearbeitungen von Stücken ausländischer Autoren. Der Anteil dieser Werke am Gesamtrepertoire lag mit 24,87 % unter Ernst II. wesentlich niedriger als unter Ernst I. (34,61 %). Bei einer Untersuchung der verschiedenen Gattungen dieser Dramen ergeben sich beachtliche Abweichungen von dem Durchschnittswert von 24,87 %, die signalisieren, daß bestimmte Gattungen in stärkerem Maße von ausländischen Vorlagen geprägt und beeinflußt wurden.

Deutsche Dramen - Dramen anderer Nationen

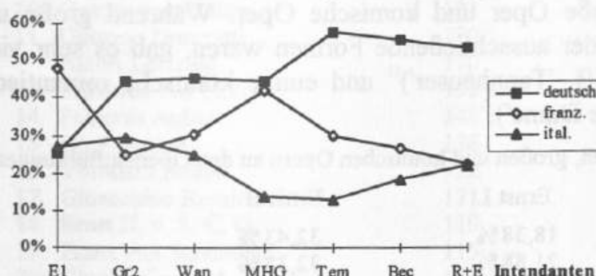
Gattung	deutsche Stücke	Sonstige Stücke	Sonstige [%]
Schauspiel	175	62	26,16 %
Bild/Gemälde	16	13	44,83 %
Lustspiel	323	125	38,70 %
Schwank	71	9	12,68 %
Posse	80	21	26,25 %
Märchen	2	0	0,00 %
Trauerspiel	52	8	13,33 %
Dramen insgesamt	719	238	24,87 %

Stücke anderer Nationen waren überdurchschnittlich stark bei den Gattungen Bild/Gemälde und Lustspiel vertreten. Die Sittenbilder waren eine ty-

[10] Vgl. Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 90 und S. 131.

pisch französische Gattung, die vor allem in den siebziger Jahren u. a. durch die Stücke Sardous am Hoftheater Einzug hielt. Die starke Präsenz französischer Lustspiele bzw. Bearbeitungen derselben im Spielplan erstreckte sich über mehrere Jahrzehnte hinweg. Der Schwank dagegen war weniger von französischen Vorbildern geprägt, sondern entwickelte sich zu einer typisch deutschen Lustspielform. Bei den Trauerspielen wurden hauptsächlich deutsche Originalstücke gespielt, die französische Dramatik hatte hier keinerlei Einfluß, aber sechs Tragödien Shakespeares wurden am Hoftheater aufgeführt.

Der Anteil der Opern/Operetten/Singspiele deutscher, französischer und italienischer Komponisten an den Opern-/Operetten-/Singspielaufführungen pro Intendanz



Die Grafik zeigt den Aufführungsanteil der Opern/Operetten/Singspiele von Komponisten aus Deutschland, Frankreich und Italien von 1827 bis 1893. Im Musiktheater setzte sich der Spielplan fast ausschließlich aus Werken der drei genannten Länder zusammen. Die stärksten Veränderungen fanden im Musiktheater - ebenso wie im Sprechtheaterbereich - beim Regierungswechsel von Ernst I. zu Ernst II. statt. Die Vormachtstellung der französischen Oper - vor allem der Opern Aubers - war gebrochen, ab 1844 hatten die Opern deutscher Komponisten den größten Anteil an den Aufführungen am Hoftheater. Unter den drei Intendanten Gruben, Wangenheim und Meyern-Hohenberg (1844-1868) lag dieser Anteil bei ca. 45 %, mit den zunehmenden Aufführungen der Opern Wagners stieg der Anteil in den Jahren 1868 bis 1893 auf über 50 %. Die Präsenz der Opern französischer und italienischer Komponisten im Spielplan war starken Schwankungen unterworfen. Unter Intendant Gruben hatten die italienischen Opern auf Grund der beliebten Kompositionen Bellinis und Donizettis einen größeren Aufführungsanteil als die französischen Opern, ansonsten herrschte das umgekehrte Kräfteverhältnis. Unter Intendant Meyern-Hohenberg (1860-68) wurden französische Opern und Operetten besonders viel gegeben: Meyerbeer und Offenbach waren die meistgespielten Autoren dieser Periode. In der Folgezeit gingen die Aufführungszahlen der Opern französischer Komponisten kontinuierlich zurück, während die Aufführungen der italienischen Opern entsprechend zunahmen. Unter den Intendanten Rekowski und Ebart hatten

beide einen fast gleich großen Anteil mit ca. 22 %. Bei den Italienern entfiel der Großteil der Aufführungen auf die Opern Verdis und Mascagnis ('Cavalleria rusticana'), während bei den Franzosen eine Vielzahl verschiedener Komponisten vertreten war.

Das Opernrepertoire unter Herzog Ernst II. unterschied sich nicht nur durch die neuen Stücke, Autoren und das Erstarken der deutschen Oper von dem seines Vaters, sondern auch durch die bevorzugten Opernformen. Im 19. Jahrhundert war die Gattungsbezeichnung eines Werkes im Musik- und Sprechtheater sehr wichtig, die genaue Gattungsangabe auf dem Theaterzettel diente immer der Zuschauerinformation und hatte außerdem Werbefunktion. Das Opernrepertoire bestand zum größten Teil aus drei Formen: romantische Oper, große Oper und komische Oper. Während große und komische Opern einander ausschließende Formen waren, gab es sehr viele große romantische (z. B. 'Tannhäuser')[11] und einige komische romantische Opern (z. B. 'Die weiße Dame').

Anteil der romantischen, großen und komischen Opern an den Opernaufführungen[12]

	Ernst I.	Ernst II.
Romantische Oper	18,38 %	32,43 %
Große Oper	21,88 %	32,33 %
Oper	21,66 %	26,54 %
Komische Oper	45,84 %	23,47 %
Sonstige Opern	0,98 %	2,33 %

Unter Ernst I. waren die komische Oper und deren Hauptvertreter Auber führend. Aber bereits in den ersten Jahren unter Ernst II. ging diese Opernform schlagartig zurück, statt dessen setzten sich die großen und die romantischen Opern durch. 'Robert der Teufel' und 'Die Hugenotten' von Meyerbeer waren die meistgespielten großen Opern, 'Tannhäuser' und 'Faust und Gretchen' die erfolgreichsten großen romantischen Opern und 'Der Freischütz' die meistgespielte romantische Oper. Von den komischen Opern konnten sich 'Die Hochzeit des Figaro' und 'Zar und Zimmermann' über Jahrzehnte erfolgreich im Repertoire halten.

11 Es sei hierbei erinnert, daß für die Zuordnung der Opern in erster Linie die Bezeichnung auf den Theaterzetteln ausschlaggebend war. Die vom Komponisten oder in heutigen Lexika angegebene Bezeichnung kann davon durchaus abweichen.

12 Bei dieser Auswertung wurden z. B. die Aufführungen einer großen romantischen Oper sowohl bei den großen Opern als auch bei den romantischen Opern mitgezählt. Daher ergeben sich bei der Summierung der Aufführungsanteile aller Kategorien mehr als 100 %. Unter die Kategorie sonstige Opern fallen lyrische und Zauberopern (z. B. die Zauberoper 'Aschenbrödel'/Isouard).

3. Autoren

Die meistgespielten Autoren unter Herzog Ernst II.

	Autor	Aufführungen	Stücke
1.	Gustav von Moser	293	37
2.	Giacomo Meyerbeer	271	5
3.	Roderich Benedix	267	27
4.	Charlotte Birch-Pfeiffer	261	28
5.	Richard Wagner	255	7
6.	Friedrich Schiller	217	13
7.	Wolfgang Amadeus Mozart	212	7
8.	Carl Maria von Weber	199	6
9.	Giuseppe Verdi	189	7
10.	Gustav von Putlitz	171	24
11.	Gaetano Donizetti	170	8
	Albert Lortzing	170	6
13.	Friedrich von Flotow	153	3
14.	François Auber	141	9
15.	W. Friedrich	136	13
16.	Vincenzo Bellini	122	4
17.	Gioacchino Rossini	121	3
18.	Ernst II. v. S. C. G.	119	5
19.	Franz von Schönthan	115	9
20.	Charles Gounod	114	2

Die Liste der 20 meistgespielten Autoren setzt sich aus 13 Komponisten und sieben Dramatikern zusammen. Während bei den Komponisten die drei traditionellen Opernnationen (sechs deutsche, vier italienische und drei französische Komponisten) vertreten sind, gehören nur deutsche Dramatiker zu den meistgespielten. Bei den Dramatikern dominierten Moser, Benedix und Birch-Pfeiffer den Spielplan, die durch die Vielzahl ihrer Stücke hohe Aufführungszahlen erzielen konnten. Die führenden Positionen Meyerbeers und Wagners waren schon vorherzusehen, da Meyerbeer unter zwei und Wagner unter vier Intendanten der meistgespielte Komponist gewesen war. Bei den Dramatikern hatte es dagegen stärkere Führungswechsel gegeben: In jeder der sieben Intendanzen unter Herzog Ernst II. war ein anderer Dramatiker der meistgespielte.

Die folgenden Säulendiagramme[13] sollen einen Überblick über die Entwicklung der Aufführungshäufigkeiten einiger der meistgespielten Autoren unter Herzog Ernst II. bieten.

[13] Für diese und die folgenden Grafiken gilt gleichermaßen: Die x-Achse ist unterteilt nach Intendanzperioden (vgl. das Abkürzungsverzeichnis auf S. 7); die y-Achse gibt den Wert des Aufführungsanteils (in %) an.

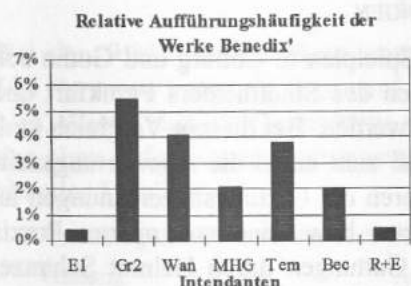


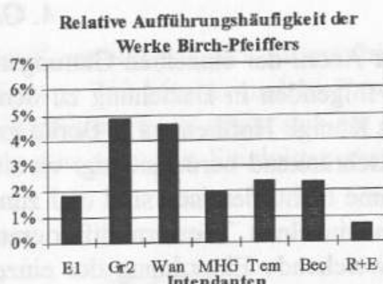
Die Opern Meyerbeers konnten sich über Jahrzehnte hinweg im Spielplan des Hoftheaters halten. Die erste Aufführung eines seiner Werke ('Robert der Teufel' am 2.1.1840) erfolgte noch unter Ernst I. Unter Intendant Gruben (1844-51) stiegen die Aufführungszahlen dann rapide an, erreichten unter Wangenheim (1851-60) den Höhepunkt und sanken unter den nachfolgenden Intendanten bis 1893 langsam gleichmäßig wieder ab.

Die Kurven der übrigen viel gespielten Komponisten sollen hier nicht abgebildet werden, ihre von der Kurve Meyerbeers stark abweichenden Verläufe seien statt dessen kurz beschrieben. Wagner[14] wurde erstmals unter Intendant Wangenheim gespielt, unter den folgenden Intendanten - mit Ausnahme eines geringen Rückgangs unter Intendant Becker - stieg seine Aufführungshäufigkeit steil an und erreichte unter den letzten Intendanten Rekowski und Ebart einen vorläufigen Höhepunkt. Wagner beherrschte somit das Opernrepertoire der zweiten Hälfte der Regierungszeit Ernsts II. noch stärker als Meyerbeer die erste Hälfte. Mozart und Weber hingegen konnten ihre hohen Aufführungszahlen durch ihre stetige Präsenz im Spielplan erreichen. Diese beiden, bereits unter Ernst I. häufig gespielten Komponisten erzielten von 1827 bis 1893 fast gleichbleibende Aufführungshäufigkeiten, und ihre Werke bewiesen damit ihre - unabhängig von Intendantenwechseln und Zeitströmungen - zeitlose Beliebtheit.

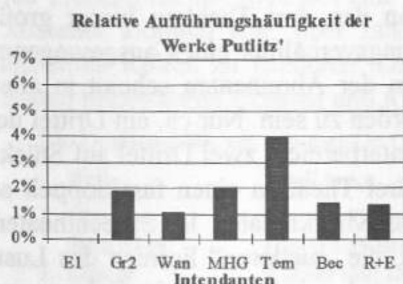
Bei den Dramatikern findet sich nur bei Schiller eine ähnliche über Jahrzehnte gleichbleibende Aufführungsserie. Die übrigen Autoren erlebten zumeist nur eine kurze Periode mit sehr vielen Aufführungen. Am längsten konnten sich noch Benedix und Birch-Pfeiffer im Repertoire halten, von denen allerdings auch in den vierziger bis sechziger Jahren fast jährlich ein neues Stück herauskam.

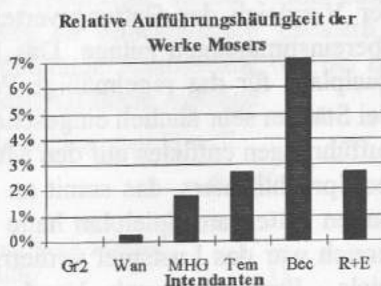
[14] Eine grafische Darstellung der Aufführungen der Werke Wagners findet sich in Kapitel VII.3, S. 379.





Die Kurven beider Autoren sind sehr ähnlich. Ihre ersten Stücke wurden noch unter Herzog Ernst I. gespielt, ihren Höhepunkt hatten beide gleich zu Beginn der Regierung Ernsts II., unter Intendant Gruben (1844-51). Anschließend ging die Aufführungshäufigkeit zurück, einen deutlichen Einbruch erlitten sie unter Intendant Meyern-Hohenberg, bei dem kein zeitgenössischer Dramatiker hohe Aufführungszahlen erzielen konnte. Erst unter den letzten Intendanten Rekowski und Ebart (1888-93) sank der Anteil der Aufführungen unter 1 %, so daß die Dramen von Benedix und Birch-Pfeiffer ab Ende der achtziger Jahre im Spielplan des Hoftheaters kaum noch eine Rolle spielten.





Benedix und Birch-Pfeiffer beherrschten vor allem den Spielplan der ersten Jahrzehnte unter Ernst II., Putlitz hatte seinen Aufführungshöhepunkt unter Intendant Tempeltey (1868-74), während dessen Amtsperiode er der meistgespielte Autor überhaupt war. Er wurde abgelöst von einem anderen Erfolgsautor der Zeit: Gustav von Moser. Moser war nicht nur der meistgespielte Autor der langjährigen Intendanz Beckers (1874-88), er erzielte dort auch mit einer relativen Aufführungshäufigkeit von 7,13 % den höchsten Wert, der bei einem Intendanten unter Ernst II. erreicht wurde. Kein Dramatiker oder Komponist hatte einen auch nur annähernd so hohen Anteil am Spielplan wie Moser in den Jahren 1874-88. Doch bereits unter den Intendanten Rekowski und Ebart ging dieser außergewöhnlich hohe Anteil wieder deutlich zurück.

4. Gattungen

Der Anteil der einzelnen Gattungen am Spielplan in Coburg und Gotha soll im folgenden in Beziehung zu den Zahlen des Stadttheaters Frankfurt und des Königl. Hoftheaters in Berlin gesetzt werden. Bei diesem Vergleich muß einschränkend berücksichtigt werden, daß zum einen die Auswertungszeiträume nicht identisch sind und zum anderen die Gattungsbezeichnungen an den einzelnen Theatern differieren können bzw. eine von meiner Praxis abweichende Einordnung der einzelnen Gattungen durch Helmut Schanze, den Erfasser der Daten für Frankfurt und Berlin, möglich ist.

Anteil der Gattungen am Hoftheater Coburg und Gotha, Stadttheater Frankfurt und Hoftheater Berlin

	Coburg und Gotha (1844-93)	Frankfurt[15] (1849-85)	Berlin[16] (1849-1889)
Schauspiel, Drama	15,82%	14,13%	17,00%
Lustspiel, Komödie	29,89%	25,37%	27,68%
Posse, Schwank, Vaudeville	11,74%	12,20%	3,24%
Trauerspiel, Tragödie	5,19%	6,86%	10,58%
Oper	33,07%	33,46%	35,81%
Singspiel	0,40%	0,36%	0,05%
Sonstige	3,89%	7,63%	5,64%

Der Vergleich der Gattungsverteilung an den drei Theatern bringt große Übereinstimmungen zutage. Das Mischungsverhältnis eines ausgewogenen Spielplans für das regelmäßige Publikum der Abonnenten scheint in allen drei Städten sehr ähnlich eingeschätzt worden zu sein. Nur ca. ein Drittel der Aufführungen entfielen auf den Musiktheaterbereich, zwei Drittel auf Stücke des Sprechtheaters, das somit an allen drei Theatern einen fast doppelt so großen Anteil am Spielplan hatte wie das Musiktheater. Im Sprechtheaterbereich war das Lustspiel vorherrschend, die „niederen" Formen des Lustspiels - Posse, Schwank, Vaudeville - wurden jedoch nur in Coburg und Gotha und Frankfurt viel gespielt. Hierbei ist zu bedenken, daß das Berliner Hoftheater bei weitem nicht das einzige Theater Berlins war. Viele der anderen Privattheater spezialisierten sich auf Stücke aus dem Unterhaltungs- und Lustspielbereich: Das Wallner-Theater, an dem z. B. viele Stücke Mosers aufgeführt wurden, war für seine Possen- und Schwankaufführungen berühmt. Hierdurch wird verständlich, daß am Berliner Hoftheater weniger Possen und Schwänke, dafür aber mehr Trauerspiele als an anderen Theatern gegeben wurden.

15 Angaben nach: Helmut Schanze, Drama im bürgerlichen Realismus (1850-1890). Frankfurt a. M. 1973, S. 109.

16 Ebd.

5. GÄSTE

Bei den 9.457 Aufführungen unter Ernst II. erfolgten 1.696 Gastauftritte. 604 Personen traten als Gäste auf: 340 Frauen, 253 Männer und 11 Ensembles. Wertet man die Gastauftritte nach Gattungen aus, so ergibt sich ein von der oben aufgelisteten Gattungsverteilung des gesamten Spielplans abweichendes Ergebnis.

Verteilung der Gastauftritte nach Gattungen

Gattung	Auftritte	Anteil in %
Schauspiel (inkl. Gemälde)	260	15,33 %
Lustspiel, Posse, Schwank	466	27,48 %
Trauerspiel	170	10,02 %
Oper, Operette, Singspiel	774	45,64 %
Ballett	26	1,53 %

Unter Herzog Ernst II. traten ebenso wie unter Ernst I. verhältnismäßig viele Sänger auf, denn bei den Gastspielauftritten ist - im Gegensatz zum gesamten Spielplan - nur ein geringfügiges Übergewicht des Sprechtheaters festzustellen. Auf den Lustspielbereich (inkl. Posse und Schwank), auf den 41,63 % der Aufführungen entfielen, kamen nur 27,48 % der Gastspielauftritte. Demgegenüber traten Schauspieler relativ häufig in Trauerspielen auf. Das Trauerspielrepertoire bot eine größere Kontinuität, so daß es hier einem Darsteller möglich war, über Jahre hinweg an verschiedenen Theatern in denselben Rollen zu gastieren. Die nachfolgende Auswertung der bei den Gästen beliebtesten Dramen und Rollen bestätigt diese Aussage.

Die Dramenrollen mit den meisten Gastspielauftritten unter Ernst II.

Rolle	Titel/Autor	Auftritte
1. Clärchen	Egmont/Goethe	12
Jane Eyre	Die Waise aus Lowood/Birch-Pfeiffer	12
3. Louise	Kabale und Liebe/Schiller	11
Maria Stuart	Maria Stuart/Schiller	11
Narziß	Narziß/Brachvogel	11
6. Marie	Feuer in der Mädchenschule/Förster, Aug.	10
7. Donna Diana	Donna Diana/West	9

Unter den von gastierenden Schauspielern bevorzugten Rollen sind viele Rollen aus Trauerspielen. Des weiteren sind es mit Ausnahme von Narziß nur Frauenrollen, da am Hoftheater die Gastspiele von Schauspielerinnen überwogen. Bei den Dramen mit den meisten Gastspielauftritten finden sich größtenteils die oben bei den Rollen genannten Titel an vorderster Stelle: Auf 'Kabale und Liebe' folgen 'Egmont', 'Narziß', 'Die Waise aus Lowood' und 'Emilia Galotti'. Stärker noch als bei den Rollen liegen hier die Werke der Klassiker vorn, die oftmals mehr als eine Glanzrolle boten. Faßt man die Gastauftritte nun nach Autoren zusammen, so bestätigt sich das Übergewicht der klassischen Dramatiker.

Die Dramatiker, in deren Stücken die meisten Gastspielauftritte erfolgten

1.	Schiller	68 Auftritte	in 10 Stücken
2.	Birch-Pfeiffer	60 Auftritte	in 11 Stücken
3.	Goethe	46 Auftritte	in 7 Stücken
4.	Shakespeare	41 Auftritte	in 11 Stücken
5.	Benedix	36 Auftritte	in 17 Stücken
6.	Moser	26 Auftritte	in 12 Stücken
7.	Friedrich	21 Auftritte	in 7 Stücken
	Putlitz	21 Auftritte	in 9 Stücken
9.	Lessing	20 Auftritte	in 3 Stücken
10.	Gutzkow	19 Auftritte	in 4 Stücken

Die Liste der Dramatiker, in deren Stücken die meisten Gastauftritte erfolgten, weicht beträchtlich von der Liste der insgesamt meistgespielten Dramatiker am Hoftheater ab. Setzt man die Gastauftritte und die Aufführungszahlen der Dramatiker miteinander in Beziehung, so ergibt sich, daß überdurchschnittlich viele Gäste in Werken der Klassiker auftraten. An erster Stelle wäre dann Goethe (46 Auftritte bei 102 Aufführungen) zu nennen, es folgen Shakespeare (41 Auftritte bei 110 Aufführungen) und Lessing (20 Auftritte bei 57 Aufführungen). Im Gastspielrepertoire war Shakespeare somit wesentlich stärker vertreten als im Spielplan des Hoftheaters. Es ist davon auszugehen, daß die Darsteller diese Shakespearerollen größtenteils an anderen Theater einstudiert hatten, nach Coburg und Gotha mitbrachten und das Repertoire dort beeinflußten. Der oben durchgeführte Vergleich mit den Theatern in Frankfurt und Berlin hatte gezeigt, daß die Stücke Shakespeares an den anderen Theatern stärker im Repertoire etabliert waren.

Das Repertoire des Musiktheaters war nicht so umfangreich wie das des Sprechtheaters. Es summierten sich daher auch entsprechend höhere Zahlen von Gastauftritten pro Rolle, Stück und Autor, so daß u. a. aus diesem Grund die Gastspiele im Musik- und Sprechtheater getrennt betrachtet werden sollen.

Die Opern mit den meisten Gastspielauftritten unter Ernst II.

	Titel	Komponist	Auftritte
1.	Die Hugenotten	Meyerbeer	48
2.	Robert der Teufel	Meyerbeer	41
3.	Lohengrin	Wagner	40
4.	Tannhäuser	Wagner	39
5.	Der Troubadour	Verdi	36
6.	Der Freischütz	Weber	35
7.	Don Juan	Mozart	23
8.	Die Hochzeit des Figaro	Mozart	22
	Die Jüdin	Halévy	22
10.	Martha	Flotow	21

Im Musiktheater war eine sehr große Übereinstimmung zwischen dem Repertoire des Hoftheaters und dem der Gäste vorhanden. Die zehn aufgelisteten Opern mit den meisten Gastspielauftritten gehörten ausnahmslos zu

den insgesamt meistgespielten Opern (alle zehn sind unter den vierzehn meistgespielten). Allerdings sind einige Umschichtungen auffällig: 'Der Freischütz' steht diesmal nicht an erster Stelle, obwohl die Agathe die Gesangspartie mit den meisten Gastauftritten war. Die Opern Meyerbeers und Wagners waren bei den Gästen außergewöhnlich beliebt: 102 Auftritte gab es in Werken Meyerbeers, 93 in Werken Wagners, und mit weitem Abstand folgte an dritter Stelle Mozart mit 57 Auftritten. Hingegen traten in den Spielopern 'Zar und Zimmermann', 'Der Barbier von Sevilla' und 'Alessandro Stradella' verhältnismäßig wenig Gäste auf.

Nachdem das Repertoire der Gäste analysiert wurde, sollen im folgenden die gastierenden Künstler kurz vorgestellt werden.

Die Darsteller mit den meisten Gastauftritten unter Ernst II.

	Darsteller	Auftritte	Datum des ersten Auftritts-Datum des letzten Auftritts
1.	Marie Seebach	56	(16.12.1856-13.2.1892)
2.	Lilla von Bulyovsky	35	(22.3.1859-31.3.1873)
3.	Carl Sontag	32	(12.12.1871-17.3.1891)
4.	Friedrich Haase	31	(4.4.1853-1.2.1892)
5.	Emil Devrient	30	(26.3.1847-15.3.1868)
6.	Elise Bethge-Truhn	24	(29.9.1864-17.2.1865)
	Anna Zerr	24	(21.2.1855-12.4.1857)
8.	Marie Knauff	22	(26.3.1866-13.6.1871)
9.	Paul Zademák	20	(1.11.1860-1.4.1861)
10.	Margarethe Ehrenbaum	17	(15.6.1855-26.2.1856)
	Friedrike Goßmann	17	(20.2.1865-1.6.1866)

Unter den Darstellern mit den meisten Gastauftritten finden sich - mit Ausnahme der Sängerin Anna Zerr - nur Schauspieler. Einige dieser Künstler (z. B. Bethge-Truhn, Zerr, Knauff, Zademák, Ehrenbaum) hatten viele Gastauftritte innerhalb eines kurzen Zeitraums, da sie für mehrere Monate als Gast am Hoftheater engagiert waren - zur Unterscheidung dieser Gäste gibt die letzte Spalte der obigen Liste den Zeitraum zwischen dem ersten und dem letzten Gastauftritt an. Die fünf Darsteller mit den meisten Gastauftritten hingegen kamen über Jahrzehnte hinweg immer wieder zu kurzen Gastspielen nach Coburg oder Gotha. Hierbei sind die berühmtesten Virtuosen der damaligen Zeit vertreten: Marie Seebach, Lilla von Bulyovsky, Carl Sontag, Friedrich Haase und Emil Devrient, die alle Ehrenmitglieder des Hoftheaters zu Coburg und Gotha waren. Friedrich Haase trat erstmals am 4.4.1853 und zum letzten Mal am 1.2.1892 als Gast am Hoftheater[17] auf. Er konnte damit seine Beliebtheit beim Publikum fast 40 Jahre lang bewahren. Sängern war dies - im Gegensatz zu den Schauspielern - nicht möglich, da

[17] Friedrich Haase, der sich 1896 von der Bühne zurückzog, trat sogar am 6.3.1907 im Alter von 81 Jahren nochmals bei einer Vorstellung im alten Schloßtheater in Gotha auf.

es für sie schwieriger war, auch im Alter noch sehr gute Gesangsleistungen zu erbringen. Kein Sänger gastierte über Jahrzehnte hinweg am Hoftheater, eine Kontinuität wie bei den immer wiederkehrenden Schauspieler-Ehrenmitgliedern war im Opernbereich nicht gegeben. Bei den gastierenden Sängern war in mehrerlei Hinsicht ein stärkerer Wechsel vorhanden: Zum einen hatten die Sänger bei einem Aufenthalt durchschnittlich weniger Auftritte als die Schauspieler,[18] zum anderen gab es nur wenige Sänger, die wiederholt zu Gastspielen ans Hoftheater reisten.

Trotz des großen Auswertungszeitraums von 1844 bis 1893 ergibt sich die Tatsache, daß die Mehrzahl der Darsteller nur ein oder zwei Gastspielauftritte an dem kleinen Hoftheater in Coburg und Gotha hatten.

Die gastierenden Darsteller unter Ernst II. nach der Zahl ihrer Auftritte

1 Auftritt	268 Gäste	44,37 %
2 Auftritte	153 Gäste	25,33 %
3 Auftritte	66 Gäste	10,93 %
4 Auftritte	41 Gäste	6,79 %
5 Auftritte	19 Gäste	3,15 %
6 Auftritte	20 Gäste	3,31 %
7 Auftritte	5 Gäste	0,83 %
8 Auftritte	4 Gäste	0,66 %
9 Auftritte	7 Gäste	1,16 %
mehr als 9 Auftritte	21 Gäste	3,48 %

268 Darsteller kamen nur zu einem Gastspiel ans Hoftheater, bei dem sie einen einzigen Auftritt hatten. Die überwältigende Mehrzahl dieser Gäste - nämlich 195 (=72,76 %) waren Sänger. Die anderen Künstler absolvierten in der Regel mehr als einen Auftritt, nur bei 68 Schauspielern und fünf Balletttänzern blieb es bei einem einmaligen Gastspielauftritt. Unter diesen Darstellern finden sich vor allem viele unbekannte Namen bzw. viele Künstler, die ohne festes Engagement waren und sicherlich auf ein Engagement am Hoftheater hofften. Falls nach einem Gastspiel ein Engagementvertrag gewährt wurde, geschah dies bei den meisten Gästen bereits nach einem oder zwei Auftritten - ein längeres „Probespiel" war nicht üblich.

Die Gastspiele von Darstellern ohne festes Engagement und die Gastspiele auf Engagement hatten einen erheblichen Anteil am gesamten Gastspielwesen am Hoftheater. 165 der 604 Gäste (27,32 %) unter Ernst II. waren zum Zeitpunkt ihres Auftrittes ohne Engagement; hierbei sind die berühmten Darsteller, die sich ausschließlich auf Gastspielreisen befanden, nicht inbegriffen. 163 der 604 Gäste (26,99 %) wurden in Folge ihres Gastspiels am Hoftheater verpflichtet. Bei beiden genannten Gruppen von Gästen kann mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, daß ein Engagement angestrebt wurde. Beide Gruppen sind nur teilweise deckungsgleich; sie haben eine Schnittmenge, die aus 56 Darstel-

[18] Vgl. Kapitel IV.5, S. 256f.

lern besteht, die ohne Engagement waren und in Folge ihres Gastspiels am Hoftheater engagiert wurden. Damit ergibt sich, daß 272 Gäste (45,03 %) entweder ohne Engagement waren oder in Folge ihres Gastspieles engagiert wurden. Da natürlich zusätzlich auch viele Darsteller von anderen Theatern ein Gastspiel auf Engagement erfolglos absolvierten, muß man davon ausgehen, daß die Form des Gastspieles auf Engagement den Löwenanteil des Gastspielwesens überhaupt einnahm. Das Hoftheater zu Coburg und Gotha erwies sich in Engagementfragen als sozial; die Sitte, viele Darsteller - und damit viele Darsteller vergebens - für eine vakante Stelle zu einem Gastspiel kommen zu lassen, findet sich hier nicht.

Das Gastspielwesen des 19. Jahrhunderts, das oftmals mit dem Virtuosentum gleichgesetzt und auf polemische Art vorschnell verurteilt wurde, bietet nach der quantitativen Analyse ein anderes Bild. Die „Virtuosengastspiele" hatten nur einen sehr kleinen Anteil an der Gesamtzahl der Gastspiele, in erster Linie waren Gastspiele eine notwendige Form der Engagementvermittlung. Allerdings veränderte sich das Verhältnis dieser verschiedenen Gastspielarten zueinander während des Betrachtungszeitraums von 1844 bis 1893. In den späteren Jahren nahm die Zahl der Gastspiele auf Engagement ab, während gleichzeitig mit der Zunahme der Gastspiele im Musiktheater auch die Zahl der Gastspiele bekannter Darsteller - vor allem Sänger - anstieg.

V. Herzog Alfred (24.9.1893-5.6.1900, 1.492 Aufführungen)

Die Ehe Herzog Ernsts II. blieb kinderlos. Der zweite Sohn seines Bruders, des Prinzgemahls Albert, und der Königin Victoria übernahm die Regierung des Herzogtums Sachsen-Coburg und Gotha. Während der sieben Jahre, in denen Herzog Alfred regierte, gab es mehrere Wechsel in der Leitung des Theaters. Hoftheaterdirektor Oskar Benda war noch von Herzog Ernst II. mit der Führung der Intendanzgeschäfte beauftragt worden. Am 10.11.1893 wurde Prinz Egon zu Ratibor Oberhofmarschall und ab 1.1.1894 auch oberster Leiter des Theaters. Nach dessen Tod am 10.2.1896 wurde Konstantin von Rekowski als Intendant eingesetzt, doch auch die zweite Intendanzperiode Rekowskis dauerte nur kurze Zeit: Am 1.10.1897 trat er zurück. Sein Nachfolger war Egbert von Frankenberg und Ludwigsdorff, der am 11.2.1900 von seinen Aufgaben entbunden wurde. Daraufhin übernahm Direktor Oskar Benda wiederum die Intendanzgeschäfte.[1]

Die wesentlichen Veränderungen im Spielplan des Hoftheaters dieser Jahre ergaben sich aus dem Regierungswechsel; die verschiedenen Intendanten - mit Ausnahme Frankenbergs - hatten auf Grund ihrer kurzen Amtszeit wenig Möglichkeiten, neue, individuelle Spielplankonzepte zu verwirklichen. Daher wurde im folgenden der Zeitraum unter Herzog Alfred als eine Untersuchungseinheit gewählt, um die Weiterentwicklung des Hoftheaters nach dem Tod Herzog Ernsts II., der das Hoftheater 49 Jahre lang leitete und prägte, zu verfolgen.

1. Vorstellungsabende

Die erste Spielzeit unter Herzog Alfred begann erst am 24.9.1893 und umfaßte nur 167 Vorstellungen. Die zweite Spielzeit (1894/95) wies ebenfalls einen geringen Spielbetrieb von 178 Abenden auf, außerdem gastierten in diesen beiden Jahren verhältnismäßig wenig Künstler am Hoftheater. In der Folgezeit expandierte der Spielbetrieb:[2] Drei Spielzeiten lang (1895/96-

[1] Angaben nach: Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 118-133.

[2] Eine weitere Änderung des Spielbetriebs erfolgte im Winter 1894: Der Vorstellungsbeginn, der seit Jahrzehnten in der Regel bei 19 Uhr lag, wurde verschoben. Die Vorstellungen begannen wochentags nun erst um 19.30 Uhr, während sie sonntags weiterhin um 19 Uhr begannen. Ein gewisses Entgegenkommen gegenüber der berufstätigen Bevölkerung kann hierin gesehen werden.

1897/98) gab das Hoftheaterensemble wieder Gastspiele in Eisenach, das Fremdenabonnement blieb weiter bestehen, und verschiedene neue Sondervorstellungen wurden eingeführt. In der Spielzeit 1899/1900 erreichten die Aufführungsaktivitäten ihren Höhepunkt: 211 Vorstellungen wurden gegeben. 110 Vorstellungen davon entfielen auf Coburg, da dort die Zahl der Spieltage pro Woche versuchsweise auf fünf - manchmal auch sechs - erhöht wurde. Mit dieser Erhöhung der Spieltage ging eine Veränderung des seit 1827 bestehenden Abonnementsystems einher. Zusätzlich zu dem üblichen - zwölf Vorstellungen in Folge umfassenden - Abonnement wurden zwei alternierende Abonnements eingeführt, deren Abonnenten somit nur jede zweite Vorstellung des Hoftheaters besuchten. Dieses neue System konnte sich allerdings in Coburg nicht durchsetzen, so daß es bei dem einmaligen Versuch im Herbst 1899 blieb.

Des weiteren gab es in der Spielzeit 1899/1900 14 Fremdenvorstellungen, 14 Volksvorstellungen, vier Sondervorstellungen zu ermäßigten Preisen und drei Schülervorstellungen. Die Fremdenvorstellungen waren bereits seit Jahren fester Bestandteil des Spielplans und erfreuten sich großer Beliebtheit. Die Karten für die Volksvorstellungen kosteten einheitlich 40 Pf., die Plätze wurden ausgelost. Die Schülervorstellungen fanden am Nachmittag bei ermäßigten Preisen statt, gespielt wurden Dramen der deutschen Klassiker: am 15.9.1899 'Emilia Galotti', am 28.10.1899 'Wilhelm Tell', am 25.11.1899 'Die Jungfrau von Orleans'. Die Angebote des Hoftheaters waren in diesen Jahren vielschichtiger als je zuvor; die Einführung eines neuen Abonnementsystems und die neuen Vorstellungsarten zeigen die Bestrebungen des Intendanten, neue Zuschauergruppen an das Theater heranzuführen. Die Öffnung des Hoftheaters hin zum Theater für „alle Schichten der Bevölkerung" wurde in den Jahren unter Intendant Frankenberg konsequent verfolgt. In der Spielzeitankündigung zur Saison 1899/1900 propagierte Intendant Frankenberg seine Vorstellungen eines Theaters für das „gesamte Volk" und betonte die Vorreiterposition des Hoftheaters zu Coburg und Gotha in dieser Hinsicht:

> Von geradezu nationaler Bedeutung zunächst ist die erst jetzt am Ende des Jahrhunderts sich bahnbrechende Erkenntniß: die Kunst dem gesammten Volke zugänglich zu machen. Die Volksthümlichkeit der Kunst, die Verbreitung derselben in alle Schichten der Bevölkerung. [...]
> In dem Streben, die Kunst volksthümlich, das Theater zu einer Stätte der allgemeinen Wohlfahrt zu gestalten, steht das Herzogliche Hoftheater den deutschen Hoftheatern voran. Die zahlreichen Anfragen von außerhalb beweisen, wie die hiesigen Einrichtungen weite Kreise interessirt haben. Hierhin gehören die Volksvorstellungen zu Einheitspreisen, die Schüler-Vorstellungen und Vorstellungen zu ermäßigten Preisen.

Die Volksvorstellungen sind, nachdem sie 1897 durch Landtagsbeschluß in Gotha eingeführt worden waren, 1898 auch in Coburg mit Erfolg eingeführt worden.[3]

Die Ausdehnung des Spielbetriebs und zusätzliche Neuengagements brachten aber auch neue Probleme und belasteten den Etat des Hoftheaters. Die Ausgaben konnten zwar noch nie allein durch die Einnahmen und die Zuschüsse der Staatskassen in Coburg und Gotha finanziert werden, doch stieg in diesen Jahren der Zuschuß der Herzoglichen Generalkasse außergewöhnlich stark an. 1895/96 belief sich dieser Zuschuß auf 131.126,98 Mark, 1898/99 waren es auf Grund gestiegener Ausgaben 169.059,21 Mark.[4] Die reiche finanzielle Ausstattung des Theaters wurde aber nicht nur begrüßt; das 'Coburger Tageblatt' kritisierte die Kostenexplosion am Hoftheater und forderte die Entlassung des Intendanten Frankenberg:

Unsere Leser wissen, daß wir mit den Bedenken gegen die finanzielle und künstlerische Leitung unseres Hoftheaters nicht hintangehalten haben[5].

Auch die Leitung eines Theaters will geschäftsmäßig und stets im Hinblick auf die vorhandenen Mittel betrieben werden, was früher mehr geschah, und an die Spitze des Unternehmens gehört eine praktische und in ihrem Fache erfahrene Persönlichkeit.[6]

In mehreren Beiträgen „zur Theaterkrisis“[7] verurteilte das 'Coburger Tageblatt' auch die künstlerischen Neuerungen und die Änderungen im Spielbetrieb, die Intendant Frankenberg durchgeführt hatte:

Es wurde für Vorstellungen Geld geopfert, die ein mehr akademisches Interesse hatten und die Casse nicht entsprechend zu füllen vermochten. Durch die häufigen, schnell aufeinander folgenden Wiederholungen ist den Verhältnissen der kleineren Stadt und dem engen Abonnentenkreis wenig Rechnung getragen und das Publikum ermüdet worden.[8]

Das Publikum will keinen „Aufschwung“, es will nicht „erzogen“ werden, es füllte das Haus auch bei Wagnervorstellungen „mit Strich“, unsere Hofbühne ist nicht dazu berufen, den „höchsten Idealen“ nachzustreben, ihre Aufgaben liegen auf anderem Gebiet.[9]

2. STÜCKE

Die an Vorstellungsabenden und finanziellen Mitteln „reichen“ Spielzeiten 1898/99 und 1899/1900 markierten in mehrerlei Hinsicht einen Bruch mit den alten Spielplantraditionen, vor allem wurde das Repertoiresystem entscheidend verändert. Das Hoftheater mußte bisher in jeder Spielzeit eine hohe Zahl von Stücken präsentieren, die wenige Wiederholungen erzielten,

[3] Das Herzogl. Sächsische Hoftheater und die Hofkapelle 1899/1900. Coburg 1899, S. 18f.
[4] Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater 3273.
[5] Coburger Tageblatt vom 19.1.1900, S. 1.
[6] Coburger Tageblatt vom 20.1.1900, S. 2.
[7] So lautete mehrmals die Überschrift zu den Artikeln im Coburger Tageblatt im Januar 1900.
[8] Coburger Tageblatt vom 20.1.1900, S. 2.
[9] Coburger Tageblatt vom 19.1.1900, S. 1.

da nur ein begrenzter Zuschauerkreis in den beiden Residenzstädten vorhanden war. Die Spielzeit 1895/96 bot mit 113 Stücken nochmals ein riesiges Repertoire, in den Spielzeiten 1898/99 und 1899/1900 wurde dies radikal auf 58 bzw. 64 Stücke reduziert. Dementsprechend stieg die durchschnittliche Aufführungshäufigkeit pro Stück[10] stark an.

Aufführungen und Stücke pro Spielzeit

Spielzeit	Aufführungen	Stücke	durchschnittl. Auff.-häufigkeit pro Stück
1893/94	188	88	2,14
1894/95	200	88	2,27
1895/96	220	113	1,95
1896/97	219	84	2,61
1897/98	226	78	2,90
1898/99	214	58	3,69
1899/1900	225	64	3,52

Der Anstieg der Wiederholungen pro Stück fiel nicht in die Spielzeiten (1895/96-1897/98), in denen das Hoftheater in Eisenach gastierte und somit einen dritten Spielort hatte, sondern in die Spielzeiten 1898/99 und 1899/1900. Obwohl in diesen beiden Spielzeiten nur in Coburg und Gotha gespielt wurde, stieg die durchschnittliche Aufführungshäufigkeit pro Stück erstmals auf einen über 3 liegenden Wert. Diese hohen Mittelwerte ergaben sich nicht durch die hohen Wiederholungszahlen einzelner, außergewöhnlich erfolgreicher Stücke, es lag diesen Werten vielmehr ein allgemeiner Anstieg der Wiederholungszahlen zugrunde - wie die folgende Auflistung der Streuung beweist.

Anteil der Stücke mit ein, zwei, drei, vier oder mehr als vier Aufführungen pro Spielzeit

	Anteil der Stücke mit:				
Spielzeit	1 Auff.	2 Auff.	3 Auff.	4 Auff.	mehr als 4 Auff.
1893/94	45,45%	25,00%	14,77%	5,68%	9,09%
1894/95	36,36%	32,95%	13,64%	9,09%	7,95%
1895/96	57,52%	15,93%	12,39%	5,31%	8,85%
1896/97	32,14%	27,76%	10,71%	14,29%	13,10%
1897/98	32,05%	19,23%	15,38%	12,82%	20,51%
1898/99	15,52%	15,52%	10,34%	27,59%	31,03%
1899/1900	20,31%	15,63%	17,19%	15,63%	31,25%

Bisher stellten im allgemeinen die Stücke, die nur einmal pro Spielzeit gegeben wurden, den größten Anteil am Gesamtrepertoire einer Saison: 1895/96 waren dies sogar mehr als die Hälfte aller Werke (57,52%). Die Belastung des Ensembles, das 1895/96 113 Stücke - 65 davon für eine Vorstellung - einstudieren mußte, war enorm. In den folgenden Jahren wurde das Repertoiresystem effizienter gestaltet. 1898/99 gab es nur noch neun Stücke

[10] Vgl. hierzu auch die Grafik in Kapitel VIII.1, S. 399.

(=15,52 %), die bereits nach einer Aufführung abgesetzt wurden, den größten Anteil mit 31,03 % nahmen in dieser Saison erstmals die Stücke mit mehr als vier Aufführungen ein. Während in den zurückliegenden Jahren nur wenige Stücke solch beachtliche Wiederholungszahlen erzielen konnten, entfiel 1899/1900 wiederum der größte Anteil auf die Werke mit mehr als vier Aufführungen (20 Werke=31,25 %).

Die ersten Ansätze zu einem Repertoiresystem mit weniger Novitäten und mehr Wiederholungen - wie im 20. Jahrhundert allgemein üblich - werden sichtbar. Dies ermöglichte natürlich auch längere Probenzeiten für die einzelnen Stücke. Während in den zurückliegenden Jahrzehnten etliche Werke - vor allem Opern - über längere Zeiträume hinweg im Repertoire blieben und immer wieder einmal auf dem Spielplan erschienen, kristallisierte sich unter Herzog Alfred ein neues Repertoireschema heraus. Etliche Werke wurden nach der Erstaufführung mehrmals wiederholt, verschwanden aber bereits nach der ersten oder zweiten Saison vom Spielplan. So wurde beispielsweise von den 19 Erstaufführungen der Spielzeit 1895/96 kein einziges Stück mehr in der Spielzeit 1896/97 aufgeführt, von den 22 Erstaufführungen der Saison 1898/99 wurde nur ein einziges Werk - 'Im weißen Röss'l' - in der folgenden Saison wiederaufgenommen. Die Ursache hierfür war nicht der mangelnde Erfolg, sondern das neue Repertoiresystem, denn den meistgespielten Stücken erging es größtenteils ebenso.

Die meistgespielten Stücke pro Spielzeit

Spielzeit	Stück	Aufführungen	Aufführungen in der folgenden Spielzeit
1893/94	Heimath / Sudermann	7	2
	Der Vogelhändler / Zeller	7	1
1894/95	Die Kinder des Kapitän Grant / Verne+D'Ennery	9	0
1895/96	Der Prophet / Meyerbeer	7	0
1896/97	Der Evangelimann / Kienzl	9	2
1897/98	Der Freischütz / Weber	8	0
	Hans Huckebein / Blumenthal+Kadelburg	8	0
	Johannes / Sudermann	8	3
1898/99	Im weißen Röss'l / Blumenthal+Kadelburg	11	3
1899/1900	Als ich wiederkam / Blumenthal+Kadelburg	8	0
	Das Erbe / Philippi	8	0
	Der Herrgottschnitzer von Ammergau / Ganghofer+Neuert	8	0

Von den aufgelisteten zwölf Werken, die zwischen 1893 und 1900 zum meistgespielten Werk einer Saison wurden, wurden sieben bereits in der jeweils folgenden Spielzeit nicht mehr gespielt. Neben acht neuen Dramen handelte es sich dabei u. a. um zwei ältere Opern, 'Der Prophet' und 'Der Freischütz', die auf Grund einer Neueinstudierung sehr oft gespielt wurden. Doch auch hier erfolgten die Wiederholungen innerhalb kürzester Zeit (einer Saison), in der nächsten Saison standen beide bereits nicht mehr auf dem

Spielplan. Beim 'Freischütz' ist diese Tatsache um so auffälliger, da diese Oper seit 1827/28 mit Ausnahme von vier Spielzeiten in jeder Spielzeit gegeben wurde. Unter Herzog Alfred folgten nun Aufführungshöhepunkt und -tiefpunkt unmittelbar aufeinander, denn acht Aufführungen pro Saison war der höchste Wert, den 'Der Freischütz' jemals erzielen konnte. Selbst bei dem dauerhaftesten Repertoirestück am Hoftheater machte sich also das Spielschema bemerkbar, bei dem auf eine Aufführungsserie jeweils eine Zeitspanne ohne jede Aufführung des Stücks folgte. Hierdurch gewannen die Neueinstudierungen eine größere Bedeutung. Während eine Neueinstudierung früher oft nur eine Auffrischung eines Werkes war, das seit Jahren beständig gespielt wurde, erfolgte nun eine Neueinstudierung zumeist dann, wenn das Stück mehrere Jahre nicht mehr gegeben worden war. Die oben genannten Stücke bilden ein Exempel dafür und werden im folgenden unter diesem Aspekt betrachtet.

Stück	EA- bzw. Neuein.-Spielzeit		Spielzeiten ohne Auff.	Neueinstudierung	
Die Kinder des Kapitän Grant	1894/95:	9 Auff.	5	1900/91:	4 Auff.
Der Prophet	1895/96:	7 Auff.	5	1901/02:	2 Auff.
Der Freischütz	1897/98:	8 Auff.	1	1899/1900:	4 Auff.
Hans Huckebein	1897/98:	8 Auff.	4	1902/03:	3 Auff.
Das Erbe	1899/1900:	8 Auff.	2	1902/03:	2 Auff.
Der Herrgottschnitzer v. A.	1899/1900:	8 Auff.	2	1902/03:	3 Auff.

'Die Kinder des Kapitän Grant' wurde 1894/95 erstaufgeführt und mit neun Aufführungen das meistgespielte Stück der Saison, in den nächsten fünf Spielzeiten wurde es nicht gespielt, 1900/01 kam es zu einer Neueinstudierung und vier Aufführungen. Bei den anderen Werken lagen ebenfalls mehrere Spielzeiten ohne Aufführungen zwischen der Erstaufführungs- bzw. Neueinstudierungsspielzeit und der folgenden Neueinstudierung.

Der Spielplan des Hoftheaters war immer sehr werkbezogen gewesen; es machte einen großen Unterschied, ob ein Stück eine Novität, eine Neueinstudierung oder eine Wiederholung war. Der im 20. Jahrhundert in Deutschland übliche Begriff der Premiere bezieht sich dagegen ausschließlich auf die Inszenierung; es ist dabei unerheblich, ob ein für das Theater neues Stück oder ein bereits vor Jahren gegebenes inszeniert wird. Unter Herzog Alfred lassen sich erste Annäherungen an das heute übliche Premierenschema entdecken. Die Stücke wurden nach ihrer Erstaufführung bzw. Neueinstudierung innerhalb kurzer Zeit so oft wie möglich wiederholt. Sobald das Stück abgespielt war, ruhte es einige Jahre, bevor es in einer Neueinstudierung neu auf die Bühne kam. Diese Feststellung wird sowohl durch den - eingangs erörterten - Rückgang der Stückzahlen und Anstieg der Aufführungshäufigkeiten aller Stücke pro Spielzeit als auch durch die Analyse der meistgespielten Stücke bestätigt. Die unter den Herzögen Ernst I. und Ernst II.

vorherrschende Tendenz, Stücke über Jahre hinweg im Repertoire zu halten, war stark rückläufig. Das neue Spielplanschema ermöglichte es, ein ökonomischeres Arbeiten mit gesteigerten künstlerischen Ansprüchen zu verbinden und z. B. die Proben zu intensivieren. Die Zahl der Inszenierungen, die Jahre oder sogar Jahrzehnte unverändert im Repertoire blieben, ging zurück, statt dessen wurden die erfolgreichen Stücke regelmäßig neu einstudiert. Diese Umstellung des Repertoiresystems hatte sich bereits seit Jahren angekündigt und konnte nur langsam vollzogen werden; in den Jahren unter Herzog Alfred - insbesondere in den beiden Spielzeiten 1898/99 und 1899/1900 - kulminierte diese Entwicklung, die unter dem folgenden Regenten aber nicht konsequent fortgesetzt wurde.

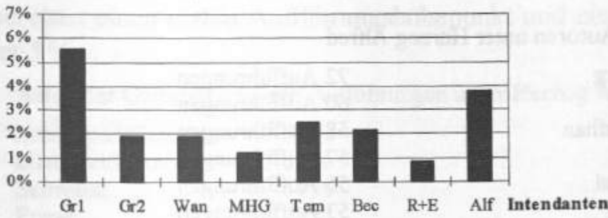
Die meistgespielten Stücke unter Herzog Alfred

1.	Der Freischütz / Weber	21 Aufführungen
2.	Tannhäuser / Wagner	19 Aufführungen
3.	Der Bajazzo / Leoncavallo	17 Aufführungen
	Lohengrin / Wagner	17 Aufführungen
5.	Hänsel und Gretel / Humperdinck	16 Aufführungen
	Der Vogelhändler / Zeller	16 Aufführungen
7.	Undine / Lortzing	15 Aufführungen
	Zar und Zimmermann / Lortzing	15 Aufführungen

'Der Freischütz' und 'Tannhäuser' waren unter Herzog Alfred ebenso wie bereits unter Ernst II. die meistgespielten Werke. Aber auch drei neuere Kompositionen, nämlich die beiden Opern 'Der Bajazzo' und 'Hänsel und Gretel' sowie die Operette 'Der Vogelhändler', konnten hohe Aufführungszahlen erzielen.

Nach langer Zeit konnten sich wieder zwei Opern Lortzings unter den meistgespielten Stücken plazieren; hier ist eine echte Trendwende zu beobachten, die in direktem Zusammenhang mit dem Regierungswechsel steht. 1893/94, der ersten Spielzeit unter Herzog Alfred, wurden 'Undine' und 'Zar und Zimmermann' neu einstudiert, in der nächsten Spielzeit folgten Neueinstudierungen von 'Der Waffenschmied' und 'Der Wildschütz'. Alle vier Opern erfuhren innerhalb der siebenjährigen Regierungszeit von Herzog Alfred noch eine zweite Neueinstudierung, 1898/99 wurde mit 'Die beiden Schützen' sogar noch eine fünfte Oper Lortzings in einer Neueinstudierung auf die Bühne gebracht. Lortzing war damit der Komponist, auf dessen Werke die meisten Neueinstudierungen entfielen. Nachdem die Pflege der Opern Lortzings unter Herzog Ernst II. vernachlässigt worden war, reagierte die neue Theaterleitung mit einer Fülle von Neueinstudierungen und Aufführungen, um das Nachholbedürfnis des Publikums zu stillen. Die Aufführungskurve Lortzings am Hoftheater weist die stärksten Brüche in den Jahren 1844 und 1893 auf, in denen ein Regierungswechsel erfolgte.

Relative Aufführungshäufigkeit der Werke Lortzings



Lortzing wurde unter Herzog Ernst I. und Intendant Gruben (1841-44) sehr viel gespielt, mit dem Regierungsantritt Ernsts II. im Jahr 1844 gingen seine Aufführungszahlen schlagartig zurück. Im Laufe der langen Regierungszeit Ernsts II. reduzierte sich der Aufführungsanteil der Werke Lortzings weiter, bis er unter den Intendanten Rekowski und Ebart nur noch 0,85 % betrug. Unter Herzog Alfred kam es zu einer Explosion der Aufführungszahlen und zu einer späten Wiederentdeckung Lortzings - über 40 Jahre nach dessen Tod. Bei der Entwicklung der Aufführungszahlen der Werke Lortzings machte sich nachweislich der hemmende Einfluß Ernsts II. bemerkbar, der die Spielopern Lortzings wenig schätzte.

Die meistgespielten Dramen unter Herzog Alfred

1.	Im weißen Röss'l / Blumenthal+Kadelburg	14 Aufführungen
2.	Heimath / Sudermann	12 Aufführungen
	Wilhelm Tell / Schiller	12 Aufführungen
4.	Johannes / Sudermann	11 Aufführungen
	Pension Schöller / Jacoby+Laufs	11 Aufführungen
6.	Der Hüttenbesitzer / Ohnet	10 Aufführungen
	Der Pfarrer von Kirchfeld / Anzengruber	10 Aufführungen

Das Lustspiel 'Im weißen Röss'l', eine Gemeinschaftsarbeit von Blumenthal und Kadelburg, war das meistgespielte Drama unter Herzog Alfred. Im Lustspielbereich gab es in diesen Jahren weiterhin sehr viele Coproduktionen zweier Autoren, 'Pension Schöller' des Autorenteams Wilhelm Jacoby und Carl Laufs gehörte auch dazu. Bis auf die beiden genannten Werke waren ausnahmsweise keine weiteren Lustspiele unter den meistgespielten Stücken vertreten. Sudermann, der unter Intendant Ebart (1889-93) mit 'Die Ehre' das meistgespielte Drama stellte, konnte sich mit seinen zwei neuen Stücken, dem Schauspiel 'Heimath' und der Tragödie 'Johannes', unter Herzog Alfred weiterhin erfolgreich im Spielplan behaupten.

3. Autoren

Die meistgespielten Autoren unter Herzog Alfred

1.	Gustav Kadelburg	72 Aufführungen
2.	Richard Wagner	60 Aufführungen
3.	Franz von Schönthan	58 Aufführungen
4.	Albert Lortzing	57 Aufführungen
5.	Oskar Blumenthal	56 Aufführungen
6.	Friedrich Schiller	53 Aufführungen
7.	Gustav von Moser	52 Aufführungen
8.	Hermann Sudermann	48 Aufführungen
9.	Johann Strauß	33 Aufführungen
10.	Wolfgang Amadeus Mozart	32 Aufführungen

Bei den meistgespielten Dramatikern gab es mit Ausnahme Sudermanns keine neuen Namen an der Spitze. Die zeitgenössischen Dramatiker mit den meisten neuen Stücken konnten auch die höchsten Aufführungszahlen erzielen: So kamen von Kadelburg, Schönthan, Blumenthal und Sudermann je sechs und von Moser fünf Erstaufführungen heraus. Bei den Komponisten konnte sich Lortzing hinter Wagner an die zweite Stelle schieben, an dritter Position folgte Johann Strauß.

Die plötzliche Beliebtheit der Werke von Johann Strauß ist vergleichbar mit der der Werke Lortzings. Obwohl Johann Strauß 1887 Bürger des Herzogtums wurde und Ernst II. zwei Operetten[11] widmete, wurden seine Operetten unter Ernst II. kaum aufgeführt. Die ersten drei Operetten ('Die Fledermaus', 'Der lustige Krieg' und 'Der Zigeunerbaron') bekam das Publikum nur auf Grund von Ensemblegastspielen anderer Theater zu sehen, vom eigenen Ensemble wurden diese Stücke erst Jahre später gegeben. 'Die Fledermaus' war das einzige Werk von Johann Strauß, das vom Hoftheaterensemble unter Ernst II. einstudiert wurde. Weitere Operetten erschienen erst unter Herzog Alfred auf der Hofbühne: 'Der Zigeunerbaron' wurde am 23.9.1894 erstmals aufgeführt, es folgten 'Der lustige Krieg' am 21.10.1894 und 'Waldmeister' am 17.10.1897. Herzog Ernst II. hatte die Rezeption der Operetten Johann Strauß' und anderer Komponisten massiv behindert und verzögert, denn mit dem Regierungswechsel setzte eine Aufführungswelle derselben ein.

4. Gattungen

Auf die am Hoftheater lange Zeit wenig beachtete Gattung der Operette entfielen in den letzten Jahren unter Ernst II. kaum Aufführungen: 1890/91 gab es eine, 1891/92 keine, 1892/93 fünf Operettenaufführungen. In der ersten Spielzeit unter Herzog Alfred gab es bereits 13, 1894/95 zwölf, 1895/96

[11] 1887 'Simplizius' und 1892 'Ritter Pázmán', beide Operetten wurden niemals am Hoftheater gespielt.

zehn und 1896/97 sogar 15 Operettenvorstellungen. Damit erreichten die Operetten einen ersten Aufführungshöhepunkt und einen Gattungsanteil von über 5 %.

Anteil der Gattungen an den Aufführungen unter Herzog Alfred

Schauspiel/Gemälde	17,63 %
Lustspiel/Komödie	21,52 %
Schwank	7,51 %
Posse	2,08 %
Märchen	1,34 %
Trauerspiel	7,24 %
Oper	36,33 %
Operette	5,36 %
Singspiel	0,54 %
Ballett	0,27 %
Oratorium	0,20 %

Die stärksten Zugewinne im Vergleich zu der zurückliegenden Intendanz Ebarts konnten die beiden Gattungen Operette und Schwank verbuchen. Nimmt man des weiteren die Veränderungen im Opernbereich (insbesondere die Aufführungsserie der Lortzingschen Spielopern) hinzu, so scheinen sich Herzog Alfreds persönliche Vorlieben vielleicht doch im Spielplan niedergeschlagen zu haben, denn Ebart berichtet über seine Bevorzugung der „heiteren Muse":

> Herzog Alfred hatte sich in jüngeren Jahren selbst viel mit Musik beschäftigt. Er spielte die Geige und versuchte sich auch als Komponist. Seine Neigung im Theater gehörte jedoch der heiteren Muse. Trotzdem gewährte er dem Spielplan volle Freiheit und stellte seine persönliche Liebhaberei hinter das Gesamtinteresse zurück. Auch er brachte dem Theater manches Geldopfer, um es auf der Höhe zu erhalten, auf der er es übernommen hatte.[12]

5. GASTSPIELWESEN

Die meisten Gastspielauftritte unter Herzog Alfred hatte das Schlierseer Bauerntheater. Dieses Ensemble gastierte dreimal am Hoftheater und gab 13 Vorstellungen. 'S'Liserl vom Schliersee', ein Volksstück mit Gesang und Tanz, war ein typisches Stück des Schlierseer Bauerntheaters und wurde bei jedem Gastspielaufenthalt wiederholt. Mit diesem Stück erzielte es bereits bei dem ersten Auftritt in Gotha am 25.4.1894 eine Tageseinnahme von 1.601,50 Mark.[13]

Ansonsten gab es kaum Künstler oder Ensembles, die in den sieben Jahren unter Herzog Alfred mehrmals in Coburg oder Gotha gastierten. Nach dem Tode Ernsts II. und dem Abgang des Intendanten Ebart, die beide starke Befürworter des Gastspielwesens gewesen waren, schien der Gast-

[12] Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 134.
[13] Staatsarchiv Coburg: Theater 2996.

spielbetrieb am Hoftheater vorerst wie gelähmt. Im Herbst 1893 gastierte kein einziger Darsteller in Coburg, der Auftritt Ludwig Barnays am 7.2.1894 in Gotha war das erste Gastspiel der Saison 1893/94. Allerdings nahmen die Gastspiele in den folgenden Jahren schnell zu, 1895/96 gab es bereits eine neue Gastspielwelle mit 40 Darstellern und 76 Gastauftritten. Die Gastspiele dienten in diesen Jahren wieder verstärkt der Engagementvermittlung, von den 122 gastierenden Solisten unter Herzog Alfred wurden 33 engagiert (=27,05 %). D. h. parallel zur neuen Gastspielwelle kam es zu einer Engagementwelle, die starke Veränderungen und Bereicherungen des Hoftheaterensembles bewirkte: Neun Gäste der Spielzeit 1895/96, acht Gäste der Spielzeit 1896/97, fünf Gäste der Spielzeit 1897/98 und sechs Gäste der Spielzeit 1898/99 wurden in Folge ihres Gastspiels verpflichtet.

Die Vertragsvereinbarungen bei Gastspielen auf Engagement und die verschiedenen Modalitäten bei dieser Form des Gastspiels und der Engagementvermittlung sollen im folgenden an zwei sehr unterschiedlichen Beispielen erläutert werden. Intendant Rekowski vereinbarte in einem Brief[14] vom 23.2.1896 an das Theatergeschäftsbureau Crelinger ein „Probegastspiel" Adolf Pfeiffers am 3. und 6. März 1896. Diese kurzfristige Organisation eines Gastspiels ist um so auffälliger, da Rekowski, dem ein ca. 130 Rollen umfassendes Repertoire Adolf Pfeiffers vorlag, zwei Rollen bestimmte, die in diesem Repertoire nicht enthalten waren. Pfeiffer, dessen Fach „Repräsentations und Characterchargen, Väter"[15] umfaßte, sollte den Orgon in 'Tartuffe' und Vanderstraten in 'Uriel Acosta' spielen. Die Vertragsbedingungen entsprachen immer noch denjenigen, die schon bei den Gastspielen auf Engagement in den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts üblich gewesen waren. Bei einem erfolgreichen Gastspiel sollte das Engagement rückwirkend erfolgen, ansonsten sollte der Darsteller für die gegebenen Gastrollen ausgezahlt werden. Rekowski formulierte diese Bedingungen folgendermaßen:

> Engagement würde wenn gefällt mit 1sten Maerz beginnen andernfalls 100 M. pro Rolle.[16]

Adolf Pfeiffer wurde bereits nach seinem ersten Gastspielauftritt am 3.3.1896 engagiert und stand dem Ensemble sofort zur Verfügung. Crelinger schrieb in einem Brief vom 5.3.1896: „Freue mich ungemein, daß Herr Pfeiffer Ihren Erwartungen entsprochen hat"[17]. Bei Pfeiffers nächstem Auftritt am 6.3.1996 stand sein Name schon in der Besetzungsliste, er wurde nicht mehr als Gast angekündigt.

14 Staatsarchiv Coburg: Theater 2992.
15 Ebd.
16 Ebd.
17 Ebd.

Dieser schnellen und formlosen Verpflichtung eines neuen Ensemblemitglieds für kleine Väterrollen stehen die komplizierten Verhandlungen über das Engagement des neuen „1. Helden und Liebhabers“[18] Eduard Le Seur gegenüber. Die Verhandlungen mit dem Theatergeschäftsbureau Crelinger begannen am 30.1.1896, ein erster Vertragsentwurf im Februar 1896, nach dem Le Seur eine Gage von 5.000 Mark bekommen sollte, wurde vom Theater nicht unterzeichnet. Man einigte sich schließlich am 9.3.1896 - vor Le Seurs Gastspielauftritt - auf einen modifizierten Drei-Jahres-Vertrag. Zum einen wurde ein zweimaliges Gastspiel am 25. und 27. März in Gotha vereinbart, das mit 100 Mark pro Abend honoriert werden sollte, zum anderen wurde Le Seur ab 1.9.1896 mit einer Jahresgage von 4.000 Mark engagiert, die jährlich um 500 Mark steigen sollte, und er erhielt außerdem noch ein Spielgeld von 10 Mark für jede Vorstellung. Eduard Le Seur gastierte als Hamlet und als Conrad von Schwyburg in 'Der Schwabenstreich'/Schönthan, er wurde mit der Spielzeit 1896/97 engagiert. Bereits nach zwei Jahren wurde sein Vertrag um weitere fünf Jahre verlängert, 1898/99 betrug seine Gage 5.000 Mark, und eine weitere jährliche Steigerung um 500 Mark wurde vereinbart. Le Seur war der erste und bestbezahlte Schauspieler[19] des Ensembles, er verließ das Hoftheater aber vorzeitig nach der Saison 1899/90, um Theologie zu studieren.[20]

5.1 Auf den Spuren der Meininger? Das Gastspiel des Hoftheaters in London 1895

Im Juli 1895 fand unter Leitung Oscar Bendas ein vierwöchiges Gesamt-Gastspiel des Herzoglichen Hoftheaters am Drury Lane-Theater in London statt.[21]

Herbert Hirschberg ging in seiner 'Geschichte der Herzoglichen Hoftheater zu Coburg und Gotha' nur mit diesem einen Satz auf das Gastspiel des Hoftheaters in London ein. Paul von Ebart übernahm diesen Satz fast wörtlich in seine Theatergeschichte.[22] Aber selbst in der kurzen Aussage sind zwei Ungenauigkeiten enthalten, denn zum einen dauerte das Gastspiel vom 17.6. bis zum 13.7.1895, und zum anderen wurde nicht ausschließlich im Drury-Lane-Theater gespielt. Die Ungenauigkeit und die Kürze, mit der beide Historio-

18 So lautet die Fachbezeichnung, die das Theatergeschäftsbureau Crelinger angibt. Die Briefe, Telegramme und Vertragsentwürfe, die die Unterhandlungen mit Le Seur und dem Bureau Crelinger betreffen, sind gesammelt in: Staatsarchiv Coburg: Theater 1344.

19 Vgl. die Gagenlisten der Spielzeiten 1896/97 und 1897/98. In: Staatsarchiv Coburg: Theater 3272.

20 Vgl. Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 134.

21 Herbert Hirschberg, Geschichte der Herzoglichen Hoftheater zu Coburg und Gotha. Berlin 1910, S. 147.

22 „Im Juli fand unter Leitung des Hoftheaterdirektors Benda ein vierwöchentliches Gastspiel der Mitglieder des Hoftheaters am Drury-Lane-Theater in London statt.“ (Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 123).

graphen das Ereignis behandeln, verwundern um so mehr, da umfangreiches Aktenmaterial über die Planung, Organisation, Finanzierung und Durchführung dieses Gesamtgastspiels vorliegt.[23] Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß hier ein mit großen Ambitionen gestartetes, aber wenig erfolgreiches Unternehmen pietätvoll übergangen wurde.

Bei einer ersten „Berechnung der ungefähren Kosten eines Londoner Gastspiels"[24] wurden diese auf 142.000 Mark geschätzt. In einem zweiten Schritt legte die Intendanz des Hoftheaters zu Coburg und Gotha das 14 Jahre zurückliegende Gastspiel des Meininger Hoftheaters am Drury-Lane-Theater in London als Vergleichsmaßstab zugrunde. Die finanzielle Bilanz des Meininger Gastspiels 1881 war - nach den Coburger Angaben - negativ: „mithin noch zugesetzt: 18.855,43 Mark"[25]. Während die Vertragsbedingungen bei den Meiningern diesen 60 % der Einnahmen und dem Direktor des Drury-Lane-Theaters 40 % zusprachen, wählten die Coburger das Modell einer finanziellen Grundabsicherung plus einem Anteil von 50 % an dem Nettogewinn.[26]

Am 13.4.1895 kam es zum Vertragsabschluß[27] zwischen Sir Augustus Harris, dem Direktor der Theater Covent Garden und Drury Lane, und der Intendanz des Hoftheaters. Vereinbart wurde ein einmonatiges Gastspiel, beginnend am 17.6.1895. An diesem Gesamtgastspiel sollten 131 Personen des Hoftheaters teilnehmen:

The Company shall consist of a management and Staff of	24 persons
An Orchestra of	41 performers
A Chorus of	38 members
Lady Dramatic Artistes	9
Gentlemen Dramatic Artists	8
Gentlemen Operatic Artists	7
Lady Operatic Artistes	4
Making a total of	131 persons.[28]

Die finanzielle Regelung sah folgendermaßen aus: Harris mußte die Kosten für Fahrt und Unterkunft tragen, die Intendanz war für die Gage des Ensembles und die Aufführungsrechte verantwortlich. Um - unabhängig von Erfolg oder Mißerfolg - zumindest die Gagenkosten gedeckt zu wissen, ließ sich die Hoftheaterleitung die geschätzten Gagenkosten eines Monats von 19.312 Mark[29] bzw. 965 £ als festes Honorar vertraglich zusichern. Nach Abzug

[23] Staatsarchiv Coburg: Theater 441-445.
[24] Staatsarchiv Coburg: Theater 441.
[25] Staatsarchiv Coburg: Theater 441.
[26] Vgl. den Vertrag vom 13.4.1895 (Staatsarchiv Coburg: Theater 441).
[27] Der in englischer Sprache abgefaßte Vertrag befindet sich im Staatsarchiv Coburg: Theater 441.
[28] Ebd.
[29] Diese Berechnung über 19.312 Mark wurde vor Vertragsabschluß durchgeführt, im Vertrag steht der Betrag von 965 £. Beides: Staatsarchiv Coburg: Theater 441.

aller weiteren Ausgaben sollte der Nettogewinn des Gastspiels zwischen Harris und der Intendanz aufgeteilt werden.

Die Aushandlung der Aufführungsrechte[30] für das Gastspiel in London gestaltete sich ungewohnt schwierig. Das Hoftheater, das sowohl in Coburg als auch in Gotha das einzige Theater der Stadt war, erhielt selbstverständlich immer alle Aufführungsrechte für diese Städte. Die Aufführungsrechte für London waren aber für manche der geplanten Stücke bereits vergeben, so konnte der Schwank 'Großstadtluft' aus diesem Grund in London nicht gespielt werden. Die Rechte für die beiden Stücke Sudermanns, 'Heimath' und 'Ehre', waren an Direktor Alexander vom St. Jamestheater und Direktor Daly vom Dalytheater verkauft. Daly stimmte dem Coburger Gastspiel zu und verlangte dafür 7 % Tantiemen, Alexander verweigerte die Zustimmung. Erst nach längeren Unterhandlungen ging schließlich am 6.6.1895 - sechs Tage vor der Abreise - die Erlaubnis ein, das Schauspiel 'Heimath' doch spielen zu dürfen.

Das Hoftheater gab vom 17.6 bis 13.7.1895 34 Vorstellungen in London. Die meisten Vorstellungen wurden im Drury-Lane-Theater gegeben, gespielt wurde dort - mit Ausnahme des Sonntags - jeden Tag, am Samstag gab es zwei Vorstellungen (nachmittags und abends). Zusätzlich gab es noch eine Aufführung im Cristal Palast und fünf im Savoy-Theater.[31] Das Schauspielensemble des Hoftheaters hatte starke Konkurrenz in London, es spielte vom 29.6. bis 6.7. fünfmal im Savoy, „dazwischen spielt im Savoy die Duse“[32].

Das Repertoire umfaßte zwölf Stücke: fünf Opern, zwei Operetten und fünf Dramen zeitgenössischer deutscher Autoren. Die beiden Operetten, 'Die Fledermaus' und 'Der Vogelhändler', erzielten mit je fünf Vorstellungen die meisten Aufführungen, es folgten 'Die Ehre' und 'Die verkaufte Braut' mit je vier Vorstellungen. Der Spielplan, mit dem sich das Hoftheater in London hauptsächlich als „Operettentheater“ präsentierte, weicht eklatant von dem Spielplan in Coburg und Gotha ab. Allerdings entsprach dieser Spielplan durchaus dem Publikumsinteresse, denn 'Die Fledermaus' erzielte die höchste Einnahme des Gastspiels in London und und hatte selbst noch bei den Wiederholungen hohe Einnahmen.

[30] Ein umfangreicher Brief- und Telegrammwechsel dokumentiert die komplizierte Aushandlung der Aufführungsrechte (vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater 441).

[31] Die Listen dieser Vorstellungen inkl. der Einnahmen finden sich in: Staatsarchiv Coburg: Theater 442 und 443.

[32] Coburger Tageblatt vom 2.7.1895, S. 1.

Die Vorstellungen mit den höchsten Einnahmen während des Gastspiels in London[33]

	Stück	Datum	£	S	P
1.	Die Fledermaus	22.6.1895	99	1	9
2.	Hänsel und Gretel	24.6.1895	78	7	5
3.	Der Vogelhändler	17.6.1895	70	18	8
4.	Die Ehre	18.6.1895	68	8	11
5.	Der Freischütz	6.7.1895	67	3	8

Die Gesamteinnahmen der 34 Vorstellungen betrugen 1.341 £, 2 S, 2 P. In Anbetracht des 965 £ betragenden Honorars und der Fülle der sonstigen Kosten (für Reise, Unterkunft, Tantiemen, Tageskosten für das Theater etc.) kann das Gastspiel in London weder für den Direktor Harris noch für die Intendanz des Hoftheaters ein finanzieller Erfolg gewesen sein. Das 'Coburger Tageblatt' berichtete während des Gastspielaufenthalts fast täglich über die Ereignisse in London und zitierte ausschließlich positive Auszüge aus englischen Kritiken. Erst am 24.7.1895 wurde folgender Bericht nachgedruckt:

> Coburg, 22. Juli. Aus *London* wird der „Voss. Ztg." geschrieben: „Das *Gesammtgastspiel des Coburger Hoftheaters* geht heute zu Ende, leider hat es weder bei den in London wohnenden Deutschen, noch bei den für deutsche Kunst interessirten Engländern das Interesse gefunden, das man im Hinblick auf die Stellung der deutschen Bühne im Ausland wünschen möchte. Offen herausgesagt, machte das ganze Gastspiel mehr oder minder Fiasko, und wenn man heute am Abschluß das Ergebniß zieht, so wird man zu einem künstlerischen und finanziellen Defizit gelangen. Das finanzielle Defizit haben allerdings nicht die Coburger zu tragen, da Sir Augustus Harris die Gesammtgefahr übernommen hatte.[34]

Ungeachtet des Ausgangs verdient das ungewöhnliche Unternehmen des Hoftheaters, in London vier Wochen lang deutschsprachige Aufführungen zu präsentieren, aber zumindest eine kurze Darstellung in jeder Geschichte[35] des Hoftheaters und sollte - auch wenn die Coburger nicht entfernt an den Erfolg der Meininger anknüpfen konnten - nicht unterschlagen werden.

[33] Vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater 442 und 443. Die Einnahmen sind in englischer Währung angegeben.

[34] Coburger Tageblatt vom 24.7.1895, S. 2.

[35] An dieser Stelle ist zu erwähnen, daß im Jahr 1918 nochmals ein Gesamtgastspiel des Hoftheaters im Ausland geplant war: Vom 20.1. bis 28.2.1918 sollten in Konstantinopel täglich Opern- oder Operettenaufführungen gegeben werden. Die aufwendige Organisation dieses Gastspiels war bereits abgeschlossen, als die Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amts per Telegramm vom 24.12.1917 das Gastspiel verbot (vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater 456-461).

VI. Die Regentschaft von Ernst Erbprinz zu Hohenlohe-Langenburg (13.9.1900-13.6.1905, 1.044 Aufführungen)

Herzog Alfreds einziger Sohn starb am 6.2.1899. Als Nachfolger für den Thron des Herzogtums wurde daraufhin Carl Eduard, der Sohn von Alfreds jüngstem Bruder Leopold, bestimmt. Da dieser bei dem Tod des Herzogs am 30.7.1900 noch minderjährig war, übernahm Ernst Erbprinz zu Hohenlohe-Langenburg, der Schwiegersohn Herzog Alfreds, für fünf Jahre die Regentschaft.

Oskar Benda, der noch von Herzog Alfred im Februar 1900 mit der Leitung des Hoftheaters beauftragt worden war, behielt diese während der gesamten Regentschaftsperiode. Diese Übergangszeit zwischen zwei Herzögen war auch für das Hoftheater eine Zeit, in der keine wesentlichen Veränderungen und Neuerungen erfolgten.

1. Vorstellungsabende

Der Spielbetrieb des Hoftheaters ging unter dem neuen Regenten seinen regelmäßigen Gang, die etablierten Vorstellungen und Abonnements wurden fortgesetzt. Es gab weiterhin das zwölf Vorstellungen umfassende Fremdenabonnement am Samstagnachmittag in Gotha, die Volksvorstellungen am Sonntagnachmittag in Coburg und Gotha sowie die Sondervorstellungen zu ermäßigten Preisen am Mittwochabend. 1902 wurde in Gotha ein „Mittwochs-Abonnement"[1] über zwölf Vorstellungen versuchsweise eingeführt. Im Gegensatz zu den anderen genannten Abonnements unterschieden sich dessen Vorstellungen deutlich vom sonstigen Spielplan. Das „Mittwochs-Abonnement" war ein reines Klassiker-Abonnement, denn es wurden vier Opern Mozarts, fünf Dramen Schillers, zwei Dramen Shakespeares und ein Drama Kleists gegeben. Dieser Versuch, ein neues Abonnement einzuführen, scheiterte hier aber ebenso wie der anders geartete Versuch unter Herzog Alfred.[2] Nachdem das geteilte Abonnement der Spielzeit 1899/1900 nicht mehr fortgesetzt und damit einhergehend die Zahl der Spieltage pro Woche in Coburg wieder reduziert worden war, kristallisierte sich Gotha immer stärker als Hauptspielort des Hoftheaters heraus. Obwohl sich das

[1] So wurde das Abonnement auf den Theaterzetteln bezeichnet. Vgl. den Theaterzettel vom 15.1.1902.

[2] Vgl. Kapitel V., S. 327.

Theaterpersonal weiterhin den größten Teil der Spielzeit in Coburg aufhielt, gab es unter dem Regenten Ernst zu Hohenlohe-Langenburg erstmals mehr Vorstellungen in Gotha als in Coburg: In Gotha wurde an 527 Abenden gespielt, in Coburg nur an 463 Abenden.

Die Zahl der nicht abendfüllenden Stücke und damit die Zahl der kombinierten Abende sank unter Ernst zu Hohenlohe-Langenburg. Die gemischten Abende, die unter den Vorgängern häufig anzutreffen waren, verloren ebenfalls an Bedeutung. In den fünf Jahren unter Ernst zu Hohenlohe-Langenburg gab es nur fünf gemischte Abende, dabei wurden einaktige Operetten oder Singspiele mit einem Drama kombiniert. Die modernen Opern, die in den Jahren zuvor auch zusammen mit Stücken des Sprechtheaters gespielt wurden, wurden nun zu reinen Musiktheaterabenden zusammengestellt. Das deutlichste Beispiel für diese Wende in der Spielplanpolitik ist die Aufführungsgeschichte des 'Bajazzo'. Diese zweiaktige Oper wurde am 12.3.1893 erstaufgeführt und bis einschließlich 2.1.1898 16mal gespielt. Bei diesen 16 Vorstellungen wurde 'Der Bajazzo' immer mit ein oder zwei Dramen zu einem gemischten Abend kombiniert. Am 14.9.1899 wurde 'Der Bajazzo' erstmals mit 'Cavalleria rusticana' gegeben; diese Zusammenstellung bewährte sich offenbar, denn in der Spielzeit 1899/1900 wurden diese beiden italienischen Opern fünfmal und unter Ernst zu Hohenlohe-Langenburg siebenmal gemeinsam gespielt. Auch andere Opern wurden zu einem Musiktheaterabend zusammengestellt, so erfolgte am 1.11.1901 die Erstaufführung von zwei komischen Opern: 'Die Opernprobe'/Lortzing und 'Im Brunnen'/ Blodek.

2. Stücke

Die meistgespielten Stücke unter Ernst zu Hohenlohe-Langenburg

1.	Tannhäuser / Wagner	19 Aufführungen
2.	Die Puppe / Audran	18 Aufführungen
3.	Lohengrin / Wagner	16 Aufführungen
4.	Frau Venus / Pasqué+Blumenthal	14 Aufführungen
5.	Alt-Heidelberg / Meyer-Förster	13 Aufführungen
	Zar und Zimmermann / Lortzing	13 Aufführungen
7.	Der fliegende Holländer / Wagner	12 Aufführungen
	Die Reise um die Erde in 80 Tagen / Verne+D'Ennery	12 Aufführungen
	Der Troubadour / Verdi	12 Aufführungen
10.	Flachsmann als Erzieher / Ernst, O.	11 Aufführungen

Wagner ist erstmals mit drei Opern unter den zehn meistgespielten Stücken vertreten, neben den seit Jahrzehnten vielgespielten Opern 'Tannhäuser' und 'Lohengrin' konnte sich nun auch 'Der fliegende Holländer' plazieren. Die Werke anderer Komponisten und neue Opern konnten diesmal kaum hohe Aufführungszahlen erzielen, die erfolgreichste neue Oper war mit neun

Aufführungen 'Die versunkene Glocke'/Zöllner[3]. Statt dessen finden sich diesmal vier Dramen und eine Operette unter den meistgespielten Stücken. Der Zusammenhang zwischen hohen Aufführungszahlen und der neuen Ausstattung eines Stücks ist diesmal besonders auffällig. Nach Angaben der Theaterzettel erschienen in den fünf Jahren unter Ernst zu Hohenlohe-Langenburg nur drei Werke in neuen Dekorationen auf der Bühne: die beiden Operetten 'Die Puppe' und 'Die Geisha'/Jones (zehn Aufführungen)[4] und das Ausstattungsstück 'Frau Venus'. Die Beliebtheit solcher Stücke mit prächtigen Dekorationen spiegelt sich auch darin wider, daß neben 'Frau Venus' die beiden Ausstattungsstücke 'Die Kinder des Kapitän Grant' und 'Die Reise um die Erde in 80 Tagen' in Neueinstudierungen auf die Bühne kamen und mehrfach wiederholt wurden. Die Gattung der Ausstattungsstücke hebt sich von anderen Dramen nicht nur durch die neuen Dekorationen, sondern auch durch die wichtige Funktion der musikalischen Einlagen ab und nähert sich dem Musiktheater an. Die drei genannten Stücke wurden am Hoftheater auch mehrfach an Sonntagen und im Abonnement immer bei Mittelpreisen gespielt.[5]

3. AUTOREN

Die meistgespielten Autoren unter Ernst zu Hohenlohe-Langenburg

Autor	Aufführungen	Stücke
1. Schiller	71	15
2. Wagner	64	5
3. Blumenthal	37	6
4. Verdi	29	6
5. Shakespeare	28	6
6. Lortzing	27	5
7. Schönthan, Fr.	26	6
8. Mozart	22	5
9. Audran	18	1
10. Kadelburg	17	4

Im Gegensatz zu der Periode unter Herzog Alfred waren nun mit Verdi und Shakespeare zwei ausländische Autoren unter den meistgespielten vertreten. Auch insgesamt ging der auf Stücke deutscher Autoren entfallende Aufführ-

3 Dieses Musikdrama war nach dem gleichnamigen Stück Gerhart Hauptmanns entstanden. Hauptmanns „deutsches Märchendrama mit Musik“ war bereits am 26.11.1897 am Hoftheater erstaufgeführt worden und hatte in der Spielzeit 1897/98 sechs Aufführungen erzielen können.

4 Nachdem das Stadttheater Halle am 28.2.1900 erfolgreich mit 'Die Geisha' in Gotha gastiert hatte, lieh sich das Hoftheater diese Dekorationen für die Spielzeit 1901/1902 aus - erstmals wurde eine neue Art der Kooperation mit einem anderen Theater praktiziert, um Kosten zu sparen.

5 Der Sonntag war in der Regel der Spieltag der Oper; bei Musiktheatervorstellungen galten zumeist Mittelpreise, bei Sprechtheatervorstellungen gewöhnliche Preise.

rungsanteil leicht zurück: Im Sprechtheater lag er bei 83,13 % (Herzog Alfred: 85,85 %), im Musiktheater bei 56,46 % (Herzog Alfred: 67,78 %). Shakespeare konnte sich im Spielplan des Hoftheaters - im Gegensatz zu anderen Theatern[6] - erst nach der Jahrhundertwende durchsetzen, das meistgespielte Stück von ihm war 'Die bezähmte Widerspenstige'. An diesem Stück zeigt sich die Kontinuität der Rezeption bei der Bevölkerung des Herzogtums: 'Die bezähmte Widerspenstige' wurde am Hoftheater erstmals am 4.8.1827 aufgeführt und war unter allen Herzögen (Ernst I., Ernst II., Alfred, Ernst zu Hohenlohe-Langenburg) das meistgespielte Lustspiel Shakespeares.

Die Spitzenposition Schillers bei den meistgespielten Autoren ist auf den ersten Blick überraschend; dies um so mehr, da Schiller kein einziges Drama unter den zehn meistgespielten Stücken plazieren konnte. Die Erklärung für dieses ungewöhnliche Phänomen ist allerdings sehr einfach: Der 100. Todestag Schillers fiel in die Spielzeit 1904/05 und wurde mit einer Fülle von Aufführungen (vor)gefeiert. 1904/05 wurden 15 Stücke Schillers gegeben und hatten 30 Aufführungen; dies war die höchste Aufführungszahl, die ein Autor jemals pro Spielzeit erzielen konnten. Die Saison wurde am 4.9.1904 mit 'Die Räuber' eröffnet, und dies war die erste Vorstellung im „Schiller-Cyklus"[7], der bis einschließlich 4.12.1904 zehn Abende mit verschiedenen Werken Schillers umfaßte. In Gotha gab es vom 15.1.1905 bis 18.4.1905 einen elf Abende umfassenden „Schiller-Cyklus", bei dem am elften Abend 'Semele' und die beiden Fragmente 'Der Menschenfeind' und 'Demetrius' gespielt wurden. Am 9.5.1905 fand eine „Festvorstellung zum Gedächtnis Friedrich Schillers"[8] statt, die aus dem Festspiel 'Schillers Todesfeier'/ Henzen und 'Die Glocke', „illustriert mit lebenden Bildern"[9] und mit Musik von Lindpaintner, bestand. Am 16.5.1905 folgte mit 'Wilhelm Tell' noch eine „Freivorstellung für die Schüler der Oberklassen der städtischen Schulen zur Schillerfeier"[10], die die Serie der Schilleraufführungen beschloß.

[6] Vgl. Kapitel IV.9, S. 313.
[7] So lautete die Bezeichnung auf den Theaterzetteln. Es handelte sich aber um Vorstellungen innerhalb des regulären Abonnements.
[8] So lautete die Bezeichnung auf dem Theaterzettel vom 9.5.1905.
[9] Ankündigung auf dem Theaterzettel vom 9.5.1905.
[10] Theaterzettel vom 16.5.1905.

4. GATTUNGEN

Anteil der Gattungen an den Aufführungen unter Hohenlohe-Langenburg

Schauspiel	24,33 %
Lustspiel	21,36 %
Märchen	2,39 %
Trauerspiel	8,14 %
Oper	37,36 %
Operette	5,94 %
Singspiel	0,48 %

Der Aufführungsanteil der Schauspiele nahm unter Ernst zu Hohenlohe-Langenburg stark zu. Erstmals in der Geschichte des Hoftheaters gab es mehr Schauspiel- als Lustspielaufführungen, denn letztere waren dementsprechend zurückgegangen: Unter Herzog Alfred entfielen auf den Lustspielbereich noch 31,10 % der Aufführungen, unter Ernst zu Hohenlohe-Langenburg nur noch 21,36 %. Auch bei den meistgespielten Dramen fanden sich an führender Position Schauspiele: 'Frau Venus', 'Alt-Heidelberg' und 'Die Reise um die Erde in 80 Tagen'. Der Anteil der Trauerspiele war - nicht zuletzt auf Grund der Aufführungsserie Schillerscher Dramen - außergewöhnlich hoch. Die Märchenaufführungen hatten sich inzwischen als fester Bestandteil des Weihnachtsspielplans etabliert, jedes Jahr im Dezember kam ein Märchenstück auf die Bühne. Im Gegensatz zum Sprechtheater hatten sich die Prozentanteile der Musiktheatergattungen fast gar nicht verändert.

5. GASTSPIELWESEN

In den fünf Jahren unter Ernst zu Hohenlohe-Langenburg traten 47 Gäste 107mal auf, damit befanden sich die Gastspielaktivitäten auf einem Tiefpunkt. In dieser Übergangsphase der Regentschaftsperiode wurde zum einen bei den teuren Gastspielen berühmter Künstler gespart, und zum anderen wurden auch wenig Neuengagements getroffen. 28 der 107 Auftritte entfielen allein auf die Schauspielerin Anna Schreiber, die für die Saison 1901/02 als Gast engagiert war. Obwohl ihre Auftritte die Zeitspanne der gesamten Saison[11] umfaßten, wurde sie immer mit dem Zusatz „a.G." (=als Gast) in der Besetzungsliste auf den Theaterzetteln geführt. Die verbleibenden 89 Auftritte verteilten sich auf 46 Gäste, von denen die Mehrzahl abermals nur einen einzigen Gastauftritt am Hoftheater hatte. Hierbei überwogen die Auftritte im Musiktheater (54 Auftritte), vor allem in den Opern Wagners traten wie in den Jahren zuvor sehr viele Sänger auf (16 Auftritte). Die beiden berühmtesten Sängerinnen, die während dieses Zeitraums in Coburg und Gotha gastierten, präsentierten ihr Können allerdings nicht in Werken Wagners. Franceschina Prevosti und Sigrid Arnoldson sangen beide je zweimal die

[11] Anna Schreibers erster Auftritt war am 17.9.1901, der letzte Auftritt am 16.5.1902.

Partie der Violetta ('La Traviata') und einmal die Partie der Carmen am Hoftheater. Diese Übereinstimmung des Gastspielrepertoires der beiden reisenden Gesangsvirtuosinnen ist um so auffälliger, da 'La Traviata' - möglicherweise auf Grund der schwierigen Titelpartie - ein am Hoftheater selten gegebenes Stück war und unter Ernst zu Hohenlohe-Langenburg nur anläßlich dieser Gastspiele aufgeführt wurde.

Gastspiele solch berühmter Künstler waren rar in den Jahren der Regentschaft, statt dessen gab es etliche Aushilfsgastspiele von Darstellern benachbarter Theater, die für erkrankte Darsteller des Hoftheaterensembles einsprangen. Auf Grund der besseren Telefon- und Eisenbahnverbindungen zwischen den Theatern waren auch kurzfristige Aushilfsgastspiele möglich, so gastierten viele Darsteller, deren Gastspiele erst nach dem Druck der Theaterzettel vereinbart wurden. Der Bibliothekar und ehemalige Schauspieler Leon Hess ergänzte diese Gastspiele handschriftlich auf den Theaterzetteln und gab auch als Grund die Erkrankung eines Ensemblemitgliedes an. In Coburg gastierten aus diesem Grund Darsteller aus Nürnberg und Bamberg, in Gotha traten Darsteller der an der Bahnstrecke Kassel-Gotha-Weimar-Halle gelegenen Theater Kassel, Erfurt, Weimar und Halle auf. Das Gastspielwesen diente damit in diesen Jahren zum einem großen Teil der Aufrechterhaltung des Spielbetriebs, denn der auch kurzfristig mögliche Einsatz von Gästen verhinderte Vorstellungsabänderungen bzw. Vorstellungsabsagen.

VII. Das Hoftheater zu Coburg und Gotha unter Herzog Carl Eduard (1905-18)

VII.1 Intendant Paul von Ebart (19.7.1905-9.6.1908, 660 Aufführungen)

Am 19.7.1905 wurde Carl Eduard volljährig und trat die Regierung an. Er berief Paul von Ebart, der bereits von 1889 bis 1893 unter Ernst II. Intendant gewesen war, erneut zum Leiter des Hoftheaters und knüpfte nicht nur durch diese Intendantenwahl an die Tradition seines Großonkels an. Die beiden Intendanzperioden Ebarts, zwischen denen immerhin zwölf Jahre lagen, sollen im folgenden verglichen werden, und es sollen einige Parallelen aufgezeigt werden, um den bestimmenden Einfluß dieses Intendanten nachzuweisen. Ebart, der seit 1877 in den Diensten der Herzöge von Sachsen-Coburg und Gotha stand, erwies sich in mehrerlei Hinsicht als Hofmann und Theaterleiter alter Schule und griff auf etliche Gepflogenheiten der Zeit unter Ernst II. zurück. Seine Autobiographie 'Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst' dient für das folgende Kapitel als wertvolle Informationsquelle, soll aber auch anhand der Spielplanauswertungen und der Theaterakten kritisch hinterfragt werden. Da für die Spielzeiten 1905/06 bis 1907/08 die Theateretats sowie die Abonnement- und Tageskasseneinnahmen vorliegen, werden diese Zahlen eine weitere Folie bilden, mit der der Spielplan kontrastiert werden soll.

1. Der Beginn einer neuen Intendanz- und Regierungsperiode

Intendant Ebart gibt seinen ersten Eindruck von dem jungen Herzog Carl Eduard in seiner Autobiographie folgendermaßen wieder:

> Bei dem ersten Vortrag, den ich dem Herzog zu halten hatte, gewann ich den Eindruck, als ob ihm das Theater, wie überhaupt ästhetisch-dramaturgische Dinge noch fremd wären. Soweit ich unterrichtet war, hatte der junge Herr bis zu seiner Thronbesteigung außer in Stuttgart, Wiesbaden und Berlin keine anderen Theater kennen gelernt.
> Wie der Herzog vieles nach dem Muster des preußischen Hofes hier einrichten ließ, so wünschte er auch, das Theater im Sinne von Berlin geführt zu sehen.[1]

Der Regierungsantritt Carl Eduards, zu dem zahlreiche Fürsten nach Gotha gekommen waren, wurde am 19.7.1905 - mitten in den Spielzeitferien - mit

[1] Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 75.

einer Festvorstellung im Theater gefeiert. Eine weitere Festvorstellung gab es anläßlich des Einzugs des Herzogspaares in Coburg nach der Trauung in Glücksburg. Intendant Ebart wählte für den 5.11.1905 'Die weiße Dame'/ Boieldieu mit ihrer in Schottland spielenden Handlung, um Carl Eduard - als gebürtigen Engländer und „bei der großen Vorliebe des jungen Landesherrn für die schottischen Berge und deren abergläubische Bewohner"[2] - eine Freude zu machen. Da der Herzog das Berliner Theater hochschätzte, ließ Ebart diese Oper von einem Gastregisseur - Georg Droescher aus Berlin - neu inszenieren.

> Noch nicht gesehene Dekorationen aus Max Brückners Werkstatt und Kostüme, getreu nach den schottischen Vorlagen, die der Herzog selbst angewiesen hatte, überraschten das Auge. Auf Wunsch des Herzogs wirkten neben den einheimischen Künstlern die Damen Frau Herzog und Frau Goetze und die Herren Naval und Philipp vom Kgl. Opernhause in Berlin mit. Der Verlauf des Abends, der bis 11 Uhr dauerte, war ein glänzender. Die Berliner Sänger wurden durch Ordensverleihungen ausgezeichnet.[3]

Diese Festvorstellung birgt vielfache Anklänge an die erste Intendanz Ebarts und an die Zeit unter Ernst II. Die Funktion des Hoftheaters als Theater für den Hof bei festlichen Anlässen trat wiederum in den Vordergrund, herausragende Inszenierungen mit neuen Dekorationen und vielen Gästen wurden mit großzügiger finanzieller Unterstützung ermöglicht. Auch diesmal waren Orden und andere Auszeichnungen die Mittel, um bekannte Künstler zu einem Gastspiel an das Hoftheater zu holen.

Allerdings griff Ebart - nach der Übergangszeit der Regentschaft und der Theaterleitung Bendas - auch entscheidend in den Spielbetrieb ein und bewirkte einige notwendige Veränderungen in künstlerischer wie auch finanzieller Hinsicht. Ebenso wie bei seinem Amtsantritt im Jahr 1889 beschränkte er - nach eigenen Angaben - als erstes die Anzahl der Freikarten. So gab es beispielsweise im Jahr 1907 nur noch zwei ständige Freikarten (für Justizrat Forkel und den ehemaligen Hofkapellmeister Langert), aber allerdings noch bis zu 67 Tagesfreikarten[4] (z. B. für Schauspieler und Journalisten). Des weiteren schaffte er den Zettelträger ab, der bis zu diesem Zeitpunkt die Theaterzettel in die Häuser der Abonnenten gebracht hatte. Ebart schildert in seiner Autobiographie, wie schwierig es war, selbst solche geringfügigen Veränderungen durchzusetzen, und daß das Publikum ihm den Bruch mit alten Gewohnheiten übel nahm:

> Meine neue Anordnung fand nicht den Beifall der alten Frauen, fehlte ihnen doch beim Morgenkaffee die Lektüre des in die Wohnung getragenen Zettels.

[2] Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 80.
[3] Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 149.
[4] 67 Tagesfreikarten - die höchste Anzahl der Spielzeit 1906/07 - wurden für die Vorstellung von 'Die Logenbrüder'/Laufs+Kraatz am 9.11.1906 ausgegeben. Alle Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater R 460.

> Weiter verübelte mir ein großer Teil des alten Stammpublikums den Fortfall der Zwischenaktsmusik bei Schau- und Lustspiel-Vorstellungen. [...] Ebenso kamen die Ouvertüren zu den Schauspielvorstellungen, soweit sie nicht in künstlerischem Zusammenhang mit den einzelnen Stücken standen, in Fortfall.[5]

Während Ebart zwar einerseits die Ouverturen und Zwischenaktsmusiken bei Schauspielabenden abschaffte, damit die Sparten stärker trennte und die Mitglieder der Hofkapelle entlastete, setzte er andererseits mehr gemischte Abenden an. Hierbei kombinierte er - ähnlich wie in seiner ersten Intendanz - beispielsweise die Singspiele Mozarts 'Bastien und Bastienne' und 'Der Schauspieldirektor' oder die Operetten Offenbachs 'Fortunios Lied', 'Die Verlobung bei der Laterne' und 'Die schöne Galathée' in alter Tradition mit Lust- oder Schauspielen.

Die größten Schwierigkeiten bei seinem Versuch, Veränderungen durchzusetzen, hatte Ebart im Personalbereich. Nichtsdestotrotz fallen in die Jahre seiner Intendanz zahlreiche Neuengagements.[6]

> Der schwierigere Teil meiner Tätigkeit war die Reorganisation des Schauspiels. Hofrat Benda, mein Vorgänger, jetzt wieder Oberregisseur, war ein routinierter alter Praktiker; indessen fand ich seine Regie häufig altmodisch. Das Ensemble bedurfte einer gewissen Auffrischung.[7]

Ebart selbst führte sein Scheitern als Intendant u. a. darauf zurück, daß er sich durch Kündigungen langjähriger Mitglieder unbeliebt machte. Im Jahr 1908 wurden schließlich die von ihm vorgeschlagenen Personalveränderungen vom Herzog nicht mehr genehmigt.

> Diejenigen Mitglieder, deren Verträge vom Herzog nicht verlängert werden sollten, wurden nun auf höchsten Befehl wieder neu verpflichtet, eine Maßnahme, die meine Stellung weiter erschütterte. Die Vorschläge, die ich machte, um das Schauspiel auf eine höhere Stufe zu bringen, indem ich andeutete, daß in diesem oder jenem Fache eine Änderung vorzunehmen sei, wurden verworfen. Höheren Orts wurde mir bedeutet, „ich spiele mit Existenzen!“[8]

Das Hoftheater dieser Jahre war in finanzieller Hinsicht gut ausgestattet. Mit Beginn der Spielzeit 1906/07 erhöhte Ebart - nach über zehn Jahren mit gleichbleibenden Preisen - die Eintrittspreise noch durchschnittlich um 10 Pfennig pro Platz. Der am 15.3.1906 genehmigte Etat[9] für die Spielzeit 1906/07 belief sich auf 422.700 Mark. Die Einnahmen durch den Kartenverkauf wurden dabei auf 160.000 Mark geschätzt, sonstige Einnahmen auf 11.628 Mark, die Zuschüsse der Staatskassen in Gotha und Coburg betrugen

5 Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 78.
6 Vgl. die folgenden Ausführungen über Gastspiele auf Engagement, S. 362f.
7 Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 80.
8 Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 111.
9 Der Etat 1906/07 findet sich im Staatsarchiv Coburg: Theater R 460. Ebart nennt die folgenden Einnahme- und Ausgabeposten in seiner Theatergeschichte (Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1926, S. 143). Er erwähnt allerdings nicht, daß es sich um die Spielzeit 1906/07 handelt.

69.072 Mark, der auf 182.000 Mark veranschlagte Restbetrag sollte durch einen Zuschuß der Herzoglichen Generalkasse gedeckt werden. Damit steuerte in dieser Spielzeit - wie auch bereits in den Jahren zuvor - der Herzog den größten Anteil zum Etat des Hoftheaters bei.

Die Einnahmen durch den Kartenverkauf, die auf 160.000 Mark veranschlagt wurden und somit 37,85 % der Ausgaben decken sollten, setzten sich schließlich folgendermaßen zusammen. In Coburg wurden bei den Abonnements über zwölf Vorstellungen zwischen 453 und 486 Karten verkauft und damit zwischen 7.475,80 Mark und 8.030,20 Mark eingenommen, in Gotha gab es zwischen 653 und 671 Abonnenten, die Einnahmen lagen dementsprechend höher.[10] Auffällig ist die fast gleichbleibende Zahl der Abonnenten pro Abonnement, die darauf schließen läßt, daß es sich um einen konstanten Abonnentenkreis handelt, dessen Mitglieder sämtliche Abonnements hatten und somit die ganze Saison über vier- bis sechsmal pro Woche ins Theater gehen konnten. Das Publikum des Hoftheaters ist somit größtenteils als langjähriges „Stammpublikum"[11] und Abonnentenpublikum zu bezeichnen. Die Verwurzelung des Hoftheaters in einem Teil der Bevölkerung, für den der Theaterbesuch ein fester und ständiger Bestandteil des Lebens[12] war, reicht bis in die Gründungsjahre zurück. Bereits damals waren die Einnahmen durch das Abonnement deutlich höher als die Tageseinnahmen und erwiesen sich als sehr konstant.[13]

In der Spielzeit 1906/07 wurden bei den Abonnementvorstellungen zusätzlich noch folgende Tageseinnahmen erzielt: Die höchste Einnahme in Coburg hatte 'Das Rheingold' am 19.5.1907 mit 784,75 Mark bei 455 verkauften Karten, in Gotha erzielte 'Das Rheingold' bei seiner ersten Aufführung am 20.1.1907 mit 365 verkauften Tageskarten 548,55 Mark.[14] 'Das Rheingold' war außerdem das beliebteste Stück innerhalb des Fremdenabonnements, zusätzlich zu den 615 Abonnements wurden für die Vorstellung am 2.2.1907 noch 289 Karten an der Tageskasse verkauft. 'Das Rheingold'

[10] Alle Angaben zur Spielzeit 1906/07 weiterhin nach: Staatsarchiv Coburg: Theater R 460. Die Abonnementeinnahme in Gotha betrug bei 671 Karten 11.006,10 Mark; das letzte Gothaer Abonnement vom 5.-17.4.1907, bei dem es nur 653 Abonnenten gab, umfaßte nur zehn Vorstellungen und brachte der Theaterkasse daher nur 8.821,15 Mark.

[11] Vgl. das Zitat auf S. 349 (Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 78).

[12] Vgl. eine Meldung des Coburger Tageblatts am 11.1.1900, S. 2: „Mit Anfang dieser Spielzeit war Herr Major v. Henning 50 Jahre lang im Besitz ein und desselben Platzes im Herzoglichen Hoftheater."

[13] Vgl. Kapitel III.5, S. 52.

[14] 'Das Rheingold' hatte zwar die höchste Einnahme an der Tageskasse, aber nicht die höchste Zahl der verkauften Karten. Bei der Vorstellung des Märchens 'Aschenbrödel' am 12.2.1907 wurden 438 Karten verkauft, da es sich aber hierbei größtenteils um Karten für Schüler und Kinder und um Stehplätze handelte, betrug die Einnahme nur 443 Mark. Für diese Aufführung waren 1.116 Karten (670 Abonnements, 438 Tageskarten und 8 Freikarten) ausgegeben worden (Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater R 460).

wurde mit neun Aufführungen auch das meistgespielte Stück der Saison 1906/07.

2. STÜCKE

Die meistgespielten Stücke unter Intendant Ebart (1905-08)

1.	Die lustige Witwe / Lehár	16 Aufführungen
2.	Das Rheingold / Wagner	11 Aufführungen
3.	Der fliegende Holländer / Wagner	10 Aufführungen
4.	Carmen / Bizet	9 Aufführungen
	Fidelio / Beethoven	9 Aufführungen
	Martha / Flotow	9 Aufführungen
7.	Die Fledermaus / Strauß	8 Aufführungen
	Der Freischütz / Weber	8 Aufführungen
	Die Geisha / Jones	8 Aufführungen
	Mignon / Thomas	8 Aufführungen
	Die Walküre / Wagner	8 Aufführungen

Bei den meistgespielten Stücken der Intendanz Ebarts lassen sich zwei sehr unterschiedliche Werkgruppen ausmachen: Zum einen sind mehrere Opern Wagners, zum anderen mehrere Operetten vertreten. Stücke des Sprechtheaters konnten dagegen nicht annähernd so hohe Wiederholungszahlen erzielen wie die oben aufgelisteten Opern, die meistgespielten Dramen waren 'Alt-Heidelberg'/Meyer-Förster und 'Die eiserne Krone'/Zobeltitz mit jeweils sieben Aufführungen.

Neben dem oben bereits erwähnten Erfolgsstück der Spielzeit 1906/07, 'Das Rheingold', sticht die Aufführungsserie der Operette 'Die lustige Witwe' ins Auge. 'Die lustige Witwe' wurde am 30.12.1905 uraufgeführt, die erste Darstellung am Hoftheater erfolgte am 3.4.1907 durch ein Ensemblegastspiel des Stadttheaters Halle. Hierbei zeigt sich eine Parallele zu der oft verzögerten Rezeption der Operetten am Hoftheater in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Viele Erfolgsoperetten der Zeit kamen entweder mit jahrzehntelanger Verspätung auf die dortige Bühne oder wurden durch Gastspiele anderer Theater vorgestellt.[15] Die beiden Gastspielvorstellungen der 'Lustigen Witwe' durch das Stadttheater Halle, die bei aufgehobenem Abonnement gegeben wurden, fanden großen Anklang[16] beim Publikum, so daß diese Operette in der folgenden Spielzeit vom eigenen Ensemble einstudiert wurde. Mit 14 Vorstellungen in der Saison 1907/08 hatte 'Die lustige Witwe' eine außergewöhnliche Aufführungsserie und erzielte die zweithöchste Aufführungszahl pro Spielzeit, die je ein Werk in der Geschichte des Hoftheaters erreichen konnte. Bezeichnenderweise war mit

[15] Vgl. Kapitel IV.6, S. 280f. und Kapitel V., S. 334.

[16] Am 3.4.1907 wurden 972 Karten verkauft und 2.271,50 Mark eingenommen, am 4.4.1907 waren es 825 Karten und 1.915,05 Mark (Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater R 460).

'Der Bettelstudent' (1883/84: 19 Aufführungen) nur eine weitere Operette erfolgreicher. Obwohl zwischen diesen beiden Ausnahmewerken eine Zeitspanne von über 20 Jahren liegt, läßt sich für beide Zeiträume gleichermaßen feststellen, daß Operetten Publikumskreise ins Theater ziehen konnten, die dieses sonst nie besuchten. Intendant Ebart war - wie er in seinen Autobiographien nicht verschweigt - kein Freund der Gattung der Operette. Wenn gerade in seine Intendanz die Erfolgsserie einer Operette fällt, drückt sich darin um so stärker ein Nachgeben des Intendanten gegenüber dem Wunsch des Publikums und den finanziellen Interessen des Theaters aus. Den großen Zuschauerandrang bei den Aufführungen bestätigt Ebart in seiner Theatergeschichte:

> Der Schlager der Spielzeit war die Operette 'Die lustige Witwe', die 14 mal volle Häuser erzielte.[17]

Demgegenüber verblaßt sogar der Publikums- und finanzielle Erfolg, den 'Das Rheingold' mit neun Aufführungen in der Spielzeit 1906/07 erreichen konnte. Denn ebenso wie 'Das Rheingold' in 1906/07 war 'Die lustige Witwe' in 1907/08 das Stück, das sowohl die höchste Aufführungszahl als auch die höchsten Einnahmen erzielen konnte.[18]

Intendant Ebart war ein großer Verehrer Wagners und bemühte sich - nach eigenen Angaben[19] - schon während seiner ersten Intendanz unter Ernst II., den 'Ring des Nibelungen' auf die Bühne zu bringen. In seiner zweiten Intendanz konnte er dieses Vorhaben endlich realisieren. Bislang war lediglich 'Die Walküre' (EA 21.11.1886) am Hoftheater gespielt worden, die letzte Aufführung dieser Oper (am 25.2.1896) lag bei Ebarts Amtsantritt schon fast zehn Jahre zurück. Den Auftakt zum 'Ring des Nibelungen' bildete am 17.9.1906 die Erstaufführung von 'Das Rheingold', über die das 'Coburger Tageblatt' folgendes berichtet:

> Und so ist denn die gestrige Aufführung als die bedeutungsvollste Tat der Coburger Oper seit Jahrzehnten zu bezeichnen und bewährte sich als eine ausgezeichnete, von künstlerischem Geiste getragene Nachbildung der Bayreuther Ausgestaltung des machtvollen Werkes und darf als ein gutes Omen für die für nächstes Jahr in Aussicht genommenen Aufführungen von 'Siegfried' und der 'Götterdämmerung' betrachtet werden.[20]

Intendant Ebart war bestrebt, 'Das Rheingold' „ganz im Sinne Bayreuths"[21] aufführen zu lassen. Eine originäre Coburger Inszenierung erschien bei keinem Werk Wagners erstrebenswert, denn bereits die Neueinstudierung von

[17] Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 153.

[18] 'Die lustige Witwe' hatte am 9.6.1908 mit 755,10 Mark die höchste und am 27.12.1907 mit 750,75 Mark die zweithöchste Tageskasseneinnahme einer Abonnementvorstellung in der Saison 1907/08 (Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater R 464).

[19] Vgl. Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 93.

[20] Zitiert nach: Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 94.

[21] Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 93.

'Der fliegende Holländer' in der Saison 1905/06 wurde mit den Worten „nach der Bayreuther Aufführung eingerichtet"[22] angepriesen. Die Ausstattung der Werke Wagners stammte immer von dem Hoftheatermaler Max Brückner, der in seinem Coburger Theateratelier auch die Dekorationen für die Bayreuther Aufführungen entwarf und ausführte, so daß es ihm ein leichtes war, Kopien für das Hoftheater in Coburg und Gotha anzufertigen. Max Brückner gebührt nicht nur in künstlerischer Hinsicht ein großer Anteil am Erfolg des 'Ring des Nibelungen', er ermöglichte es auch erst durch seinen Einsatz, daß die Aufführung am Hoftheater zustande kam. Ebart zitiert einen Brief Brückners an ihn vom 5.5.1907, der dies belegt:

> Zweck dieser Zeilen ist, Ihnen zu sagen, daß von mir aus nichts im Wege stünde, wenn Sie dies Jahr zur 'Götterdämmerung' auch noch 'Siegfried' geben wollen. Die Dekorationen zur 'Götterdämmerung', die ich fertig habe, haben die dafür bewilligte Summe meines Kostenanschlages nicht gänzlich erreicht, und dachte ich mir, ich würde Ihnen eine Freude bereiten, wenn ich diesen Überschuß benützte, um die 'Siegfried'-Dekorationen auch noch herzustellen. Leider aber reicht diese Restsumme nicht ganz aus, so daß vielleicht noch zirka 300 Mark nötig wären. Diese aber würde ich ganz gerne bis übers Jahr, also 1908, stehen lassen. Der 'Siegfried'-Kostenanschlag fiele weg. Ich bin mit den 'Siegfried'-Dekorationen auch soweit fortgeschritten, daß alles bald vollendet sein wird.[23]

Ebart wandte sich nach diesem günstigen Bescheid Brückners an den Herzog und bat ihn um einen Zuschuß zu den Dekorationen von sogar 3.000 Mark. Carl Eduard antwortete ihm:

> Ich kann Ihnen nicht versprechen, die dreitausend Mark zu verschaffen, aber wenn ich zurückkomme, werde ich sehen, was sich machen läßt. Sie wissen selbst, wie gerne ich den ganzen Ring sehen würde. Ich bin sicher, es würde sich schon lohnen, wenn man den ganzen Ring mit aufgehobenem Abonnement geben könnte.[24]

Die Anregung des Herzogs, den 'Ring des Nibelungen' bei aufgehobenem Abonnement zu geben, wurde verwirklicht. In der Zeit zwischen dem 25.10. und 3.11.1907 kam die Tetralogie in Coburg zur Aufführung. Zu diesem Anlaß wurde das normale Abonnement aufgehoben, es gab ein spezielles Ring-Abonnement, die Preise wurden erhöht, und an jedem Abend traten ein oder mehrere Gäste auf. Auf diese Weise konnten die Kosten für die neuen Dekorationen wieder eingespielt werden: Das Ring-Abonnement erbrachte eine Einnahme von 5.720,20 Mark, die Gesamteinnahme der vier Abende betrug 6.361,65 Mark.[25] Im März 1908 wurde unter gleichen Bedingungen auch ein Ring-Abonnement in Gotha durchgeführt.

Die beiden Beispiele ('Ring des Nibelungen' und 'Die lustige Witwe') zeigen deutlich die Abhängigkeit des Spielplans von den Einnahmen und die Reaktion der Intendanz auf die Wünsche des Publikums; das Beispiel des

22 Theaterzettel vom 25.12.1905.
23 Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 101.
24 Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 102.
25 Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater R 464.

'Ring des Nibelungen' demonstriert außerdem, wie ein findiger Intendant mit einem gleichgesinnten Bühnenbildner und einem entgegenkommenden Herzog Wege finden konnte, um ein Großprojekt finanziell zu ermöglichen.

Ebarts eigenwillige, engagierte und meist erfolgreiche Durchsetzung seiner Spielplanvorstellungen - wobei er durchaus bis an oder über die Grenze seiner Befugnisse hinaus ging - wird auch in einem Schreiben der Herzoglichen Hofkammer betont:

> Herr von Ebart hat in den beiden Jahren seiner Wirksamkeit erhebliche Einnahmeüberschüsse zu verzeichnen gehabt, sich aber die Beachtung der fraglichen Bestimmung insofern äusserst bequem gemacht, als er nach Verwendung dieser eigenen Mehreinnahmen zu Mehrausgaben das nachträgliche Einverständnis der Hofkammer einholte.[26]

Herzog Carl Eduard, über den Ebart beim Regierungsantritt urteilte, daß „ihm das Theater, wie überhaupt ästhetisch-dramaturgische Dinge noch fremd wären"[27], engagierte sich bald für das Hoftheater und brachte verschiedene Wünsche, Anregungen und Befehle zum Ausdruck. Auf sein Begehren[28] kam es am 9.12.1907 zur „deutschen Uraufführung"[29] der Komödie 'Der Zahltag', die von Philipp Massinger, einem Zeitgenossen Shakespeares, stammt. Dieses Drama wurde in einer Bearbeitung Max Grubes gegeben, der die beiden Aufführungen des Stücks in Coburg und Gotha zu einem Gastspielaufenthalt nutzte. Neben dieser innovativen Anregung zur Repertoiregestaltung finden sich auch andere Spielplanwünsche des Herzogs. In einem Brief vom 26.12.1906 schreibt er an Ebart:

> Nun komme ich mit einer Bitte. Sehr dankbar würde ich sein, wenn zwischen dem 6. und 20. ('Rheingold') folgende Opern und Lustspiele für meine Schwägerinnen aufgeführt werden könnten: 'Weiße Dame', 'Freischütz', 'Regimentstochter', 'Martha', 'Der geheime Agent', 'Alt-Heidelberg'. Wenn möglich, bitte alle, sonst nur einige davon.[30]

'Das Rheingold' wurde, wie bereits Wochen vorher geplant, am 20.1.1907 aufgeführt. Von den übrigen gewünschten Stücken ließ Ebart zwei geben: Am 8.1.1907 wurde „auf höchsten Befehl"[31] 'Die weiße Dame' gespielt, am 10.1. kam 'Alt-Heidelberg' in einer Neueinstudierung auf die Bühne. Die Spannung des Hoftheaters zwischen einem an den Einnahmen und einem an den Wünschen des Herzogs orientierten Spielplan wird in dieser Intendanz sehr deutlich. Ebart verstand sich als Mittler zwischen beiden Polen, denn einerseits hatte er seit jungen Jahren das Berufsziel des Intendanten vor

[26] Schreiben der Herzoglichen Hofkammer an das Oberhofmarschallamt vom 17.3.1909. In: Staatsarchiv Coburg: Theater 680.
[27] Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 75.
[28] Vgl. den Brief des Herzogs an Ebart vom 14.5.1907 (Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 102).
[29] So lautet die Ankündigung auf dem Theaterzettel vom 9.12.1907.
[30] Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 98.
[31] So lautet die Ankündigung auf dem Theaterzettel vom 8.1.1907.

Auge, andererseits stand er seit 1877 in Hofdiensten. Die erste Zeit nach dem Regierungsantritt Carl Eduards und seine Bemühungen als Intendant beschreibt er in seiner Autobiographie:

> Während des Winters 1905/06 reihte sich am Coburger Hofe Fest an Fest. Besuche fremder Fürstlichkeiten, die dem herzoglichen Paare ihren Gegenbesuch machten, oder Empfänge der Vertreter auswärtiger Staaten, die ihre Akkreditive dem Herzog überreichten, wechselten ab. Die Herrschaften besuchten gern das Theater, und soviel als nur möglich, richtete ich den Spielplan danach ein.[32]

Es wäre allerdings verfehlt, die Interessen des Herzogs und des Hofes sowie die finanziellen Interessen des Theaters ausschließlich als Gegenpole zu sehen. Wenn Intendant Ebart manche Stücke nur auf Wunsch des Hofes auf den Spielplan setzte, so wurden - wenn nicht auf Grund der altbekannten Stücke, so doch wegen der Anwesenheit der hohen Herrschaften - oftmals gute Einnahmen erzielt. Ebart schildert diesen Zusammenhang mit Bezug auf die Frühjahrsspielzeit 1907:

> Daß der Besuch des Landesherrn und des Hofes die besten Einnahmen erzielen, wie Ernst II. zu sagen pflegte, fand ich während dieser Frühjahrsspielzeit bestätigt. Das Coburger Publikum legte Wert darauf, vom Hofe gesehen zu werden. Dazu kam die Beliebtheit Carl Eduards bei den Backfischen der Residenz. Da der Herzog, der in der Frühlingsspielzeit des Jahres noch im sonnigen Süden weilte, in jenen Wochen im Theater fehlte, waren die Tageseinnahmen sichtlich zurückgegangen, wenngleich das Abonnement noch immer glänzend war.[33]

In der Frühjahrsspielzeit 1907, bei der Ebart die mangelnden Tageseinnahmen beklagt, hatten die niedrigsten Einnahmen: 'Manfred'/Byron mit nur 8,30 Mark, der gemischte Abend aus 'Die Zwillingsseele'/Breo, 'Es ist nichts passiert'/Maurer und 'Schranken'/Jäger mit 16,10 Mark und 'Orestes'/Aischylos mit 17,70 Mark.[34] Die beiden ambitionierten Projekte - die Erstaufführung des dramatischen Gedichts von Byron mit Musik von Schumann und die erste Aufführung eines Dramas aus der griechischen Antike - fanden offensichtlich kein aufgeschlossenes Publikum in Coburg und Gotha.

Intendant Ebart bewegte sich bei der Stückauswahl zwischen zwei Extremen, und sein Spielplan zeigt eine erstaunliche Spannbreite. Einerseits brachte er - ähnlich wie in seiner ersten Intendanz - sehr alte Stücke erstmals oder in Neueinstudierungen wieder auf die Bühne, andererseits kamen auch die neuesten Werke zu ihrem Recht. Während der dreijährigen Intendanz Ebarts gab es sechs Uraufführungen am Hoftheater, die auf dem Theaterzettel auch erstmals als solche angekündigt wurden. Diese Uraufführungen - und die Förderung der zeitgenössischen Dramatik allgemein - hatten damals

[32] Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 85.
[33] Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 100.
[34] Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater R 460. Ebart nennt in seiner Theatergeschichte für 'Manfred' 5 Mark und für 'Orestes' 15 Mark, da er die Tageseinnahmen abzüglich der im Preis inbegriffenen Garderobegebühr angibt (Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 151).

keine Alibifunktion; sie wurden auch nicht an das Ende der Spielzeit verbannt, sondern teilweise sogar an herausragender Stelle im Spielplan plaziert: Auf die Eröffnung der Saison 1906/07 (am 2.9.1906 mit 'Carmen'/Bizet) folgte eine Vorstellung des Schauspiels 'Die Brüder von St. Bernhard'/Ohorn, der sich am nächsten Tag die Uraufführung von 'Der Abt von St. Bernhard'/Ohorn anschloß. Die Spielzeit 1907/08 wurde mit der Uraufführung der dramatischen Historie 'Der Kronprinz'/Krüger eröffnet. Neben diesen größtenteils unbekannten deutschen Autoren wurden mehrere bedeutende ausländische Autoren unter Ebart zum ersten Mal am Hoftheater aufgeführt, z. B. die bereits erwähnten Aischylos und Byron, aber auch Oscar Wilde und Maxim Gorki. Gorkis 'Nachtasyl' erzielte mit einem relativ guten Kartenverkauf und vier Aufführungen immerhin einen Achtungserfolg.

Von den „Ausgrabungen"[35] älterer Werke fallen zwei Stücke von Dramatikern des 17. Jahrhunderts auf: die „deutsche Uraufführung" 'Der Zahltag'/Massinger und 'Zwei Eisen im Feuer'/Calderon. Aber auch drei Stücke Goethes, die bislang noch nicht am Hoftheater gespielt worden waren, stellte Ebart dem Publikum vor: 'Die Laune des Verliebten', 'Die Mitschuldigen' und 'Faust II'. Des weiteren belebte er das zuletzt 1839 am Hoftheater gespielte Trauerspiel 'Zriny'/Körner[36] wieder und erzielte damit eine beachtliche Resonanz.[37] Die enorme Spannbreite des Repertoires, das sich aus den verschiedensten Stücken von der Antike bis zur Gegenwart und der Weltliteratur zusammensetzte, ist in diesem Ausmaß neu am Hoftheater zu Coburg und Gotha und ein typisches Kennzeichen der Intendanz Ebarts.

Diese große Spannbreite des Repertoires läßt sich in etwas geringerem Maße auch im Musiktheaterbereich feststellen. Am 1.4.1906 wurde die Oper 'La Biondetta' des griechischen Komponisten Samaras in Gotha uraufgeführt; Werke von Franz Lehár ('Die lustige Witwe' am 3.4.1907 - ein Ensemblegastspiel des Stadttheaters Halle), Richard Strauss ('Salome' am 28.4.1907 - ein Ensemblegastspiel des Stadttheaters Nürnberg) und Eugen d'Albert ('Tiefland' am 12.4.1908) wurden zum ersten Mal am Hoftheater gespielt. Ebart griff aber auch auf ältere, teilweise seit längerem nicht mehr gespielte Opern zurück. Glucks 'Orpheus und Eurydice'[38] (UA 1762) wurde wieder in den Spielplan aufgenommen, ebenso 'Josef und seine Brüder in Ägypten'/Méhul (UA 1807) und 'Johann von Paris'/Boieldieu (UA 1812).

35 Ebart selbst benutzt diesen Begriff. Vgl. Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 107.

36 Bei der Aufzählung dieser Werke wird außerdem eine Vorliebe des Intendanten für Versdramen deutlich.

37 Der Kartenverkauf bei 'Zriny' war für ein Drama relativ hoch: Am 27.1.1908 wurden 131 Karten, am 22.3.1908 174 und am 12.5.1908 132 Karten verkauft (Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater R 464).

38 Für die beiden Aufführungen von 'Orpheus und Eurydice' interessierten sich nur wenige Zuschauer: Am 12.9.1907 wurden 47 Karten und am 7.4.1908 29 Karten verkauft. (Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater R 464).

Ebart berichtet in seiner Autobiographie folgendes über die beiden zuletzt genannten Opern:

> Unter den Neueinstudierungen sind zu nennen Méhuls Oper 'Joseph', die seit ihrem Erscheinen in Paris 1807 die Runde über alle deutschen Bühnen machte und dann bald wieder verschwand und erst in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch Albert Niemann zu neuer Blüte gelangte. Die Partie des Joseph gehört mit zu den schwierigsten, die wir in der Opernliteratur kennen; sie verlangt neben einer guten Gesangskunst auch ein großes schauspielerisches Talent. Herr Hadwiger besaß diese Eigenschaften in hohem Maße, und so blieb der Erfolg dieser Neueinstudierung nicht aus.
> Von Boieldieu gaben wir die alte Oper 'Johann von Paris', die hier im Jahre 1827 zum ersten Male aufgeführt worden war. Auch dieses Werk erhielt sich lange auf dem Spielplan, wurde dann aber durch moderne Opernwerke verdrängt. Diese Ausgrabung fand wenig Beifall.[39]

Merkwürdigerweise ließ Ebart die „erfolgreiche" Neueinstudierung von 'Josef und seine Brüder in Ägypten' nur einmal aufführen, während hingegen 'Johann von Paris' fünfmal gegeben wurde. Für die Vorstellung von 'Johann von Paris' am 29.12.1907 wurden zwar 263 Karten verkauft, doch offensichtlich konnten die Erwartungen der Zuschauer nicht erfüllt werden. Bei der ersten Aufführung in Gotha am 20.2.1908 wurden nur 59 Karten verkauft, bei der Wiederholung in Coburg am 7.5.1908 sogar nur 17 Karten.

Ebart griff bei der Repertoirewahl auf viele Stücke zurück, die bereits in seiner ersten Intendanz (1889-93) gespielt worden waren: Von den 222 Stücken der ersten Intendanz und den 203 Stücken der zweiten Intendanz sind 73 identisch. Auffällig sind dabei vor allem diejenigen Werke, die in den zwölf Jahren zwischen den beiden Intendanzperioden nicht gespielt wurden, bei denen sich folglich eine besondere Vorliebe Ebarts manifestiert. Darunter fallen u. a. die beiden Opern 'Orpheus und Eurydice' und 'Josef und seine Brüder in Ägypten', so daß sich auch im Musiktheater die „Ausgrabungen" als ein besonderes Merkmal der Intendanzen Ebarts herausstellen. Bei den Dramen sind vor allem drei Erfolgsstücke der Zeit unter Ernst II. zu erwähnen, die Ebart nach mehr als zwölf Jahren wieder für den Spielplan des Hoftheaters zurückgewann: 'Guten Morgen, Herr Friedrich!'/Schneider, 'Der geheime Agent'/Hackländer und 'Die Karlsschüler'/Laube. Das Lustspiel 'Der geheime Agent', das an einem Fürstenhof spielt und dessen Hauptfigur ein sehr positiv dargestellter Herzog ist, wurde am Herzoglichen Hoftheater unter Ernst II. sehr oft gespielt, und auch Herzog Carl Eduard wünschte sich in dem oben zitierten Brief[40] vom 26.12.1906 eine Vorstellung von 'Der geheime Agent' für seine Schwägerinnen.

All die an der gesamten Intendanzperiode Ebarts beobachteten Merkmale („originalgetreue" Neueinstudierungen, viele Werke der Klassiker - insbe-

[39] Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 107.
[40] Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 98.

sondere Goethes, Rückgriffe auf Stücke der ersten Intendanz, „Ausgrabungen“) lassen sich exemplarisch schon an dem Spielplan der ersten Wochen seiner Intendanz festmachen. Geradezu programmatisch war die Wahl der Neueinstudierungen, mit denen Ebart seine Intendanz begann. 'Der Freischütz', den Ebart bereits während seiner ersten Intendanz in einer Neueinstudierung[41] herausgebracht hatte, eröffnete die Saison 1905/06, am zweiten Spieltag folgte 'Minna von Barnhelm'. Bei den nächsten Neueinstudierungen handelte es sich um zwei Einakter: den alten Schwank 'Das Schwert des Damokles'/Putlitz - der unter Ernst II. zu den meistgespielten Stücken gehört hatte, aber seit mehreren Jahren nicht gespielt worden war - und 'Medea'/Gotter - eine „Ausgrabung“ aus der Zeit des ersten Gothaer Hoftheaters 1775-79, die Ebart bereits während seiner ersten Intendanz hatte spielen lassen. Diese beiden Einakter wurden mit 'Wann wir altern'/Blumenthal zu einer abendfüllenden Vorstellung kombiniert. Bereits acht Tage später gab es einen aus drei Stücken kombinierten Goethe-Abend[42]: 'Die Laune des Verliebten' (Erstaufführung), 'Die Geschwister' (Neueinstudierung) und 'Die Mitschuldigen' (Erstaufführung). Durch diese Rückgriffe auf ältere Stücke, insbesondere Einakter, stieg die Zahl der kombinierten und gemischten Abende wieder leicht an. Auch dies war bereits ein typisches Merkmal der ersten Intendanz Ebarts gewesen.

Eine weitere Konstante der beiden Intendanzen Ebarts ist das Bestreben, Stücke möglichst „originalgetreu“, d. h. möglichst ohne Striche zu geben. Ebart hatte bereits in seiner ersten Intendanz 'Faust I' mit wenigen Strichen in einer mehrstündigen Fassung herausgebracht. Am 5.12.1905 gab es wieder eine Neueinstudierung von 'Faust I', am 17.12.1905 folgte 'Faust II' - beide Vorstellungen dauerten je sechs Stunden. Ebart, der ein großer Verehrer Goethes war, schätzt dieses Unternehmen sehr hoch ein:

> Doch alles trat in den Hintergrund vor der erstmaligen Gesamtaufführung von Goethes 'Faust', mit dem „Vorspiel auf dem Theater“ und dem „Prolog im Himmel“ (Musik von Lassen), in der Einrichtung des Hofrats Benda.[43]

Nicht nur die Dramen Goethes, sondern auch diejenigen Schillers wurden in dieser Zeit besonders gepflegt. Am 10.9.1905 wurde die gesamte Wallenstein-Trilogie an einem Tag bei aufgehobenem Abonnement gegeben. Der Theatertag begann mit 'Wallensteins Lager' um 11.30 Uhr, um 13.30 Uhr folgte 'Die Piccolomini', um 18.00 schloß sich 'Wallensteins Tod' an, die Vorstellung endete gegen 21.00 Uhr. In der folgenden Spielzeit gab es am 18.11.1906 zum ersten Mal eine „ungekürzte Aufführung“[44] von 'Don Car-

41 Vgl Kapitel IV.8, S. 298.

42 Ebart brachte am 9.12.1890 erstmals einen „Autoren“-Abend heraus: Zwei Stücke Hopfens wurden in der Regie des Dramatikers zu einer abendfüllenden Vorstellung kombiniert (vgl. Kapitel IV.8, S. 294).

43 Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 147.

44 Laut Theaterzettel vom 18.11.1906.

los', die sieben Stunden dauerte.[45] Solche extrem langen Theaterabende gab es nur unter Intendant Ebart. Unter keinem anderen Intendanten hatte bisher ein Sprechtheaterabend länger als vier Stunden gedauert, denn die gängige Theaterpraxis, Dramen auf eine „zuschauerfreundliche“ Dauer von ca. drei Stunden zu kürzen, war immer fraglos durchgeführt worden. Der Bereitschaft des Publikums, längeren Theateraufführungen zu folgen, liegt allerdings eine bereits länger andauernde Entwicklung zugrunde, denn seit 1893 stieg die durchschnittliche Vorstellungsdauer unter jedem Intendanten kontinuierlich an.

Durchschnittliche Vorstellungsdauer unter den Intendanten/Herzögen (1889-1918)[46]

Ebart (1889-93):	2 Std. 40 Min.
Herzog Alfred (1893-1900):	2 Std. 41 Min.
Hohenlohe-Langenburg (1900-05):	2 Std. 46 Min.
Ebart (1905-08):	2 Std. 50 Min.
Meyern-Hohenberg u. Benda (1908-11):	2 Std. 55 Min.
Holthoff v. Faßmann (1911-1918):	2 Std. 59 Min.

Das Publikum wurde somit zwar langsam an immer länger dauernde Theaterabende gewöhnt, doch stehen die bei 'Faust II' und 'Don Carlos' erreichten Vorstellungsdauern von sechs bzw. sieben Stunden einmalig in der Geschichte des Hoftheaters da. Diese ambitionierten Projekte, Dramen der Klassiker ungekürzt und in sorgfältigen Neueinstudierungen aufzuführen, wurden einzig von Intendant Ebart durchgeführt und lassen Rückschlüsse auf ein gewandeltes Verständnis gegenüber den Werken der Klassiker und der Funktion des Theaters als Bildungstheater zu.

Die Wertschätzung der Klassiker und anderer etablierter Autoren spiegelt ein zunehmendes Bewußtsein der eigenen Kulturgeschichte wider; so gab es unter Intendant Ebart auch eine hohe Zahl von Gedenkvorstellungen. Anläßlich der Geburtstage von Laube, L'Arronge, Mozart, Wilbrandt, Schiller und Björnson und anläßlich des 75. Todestages Goethes und des 25. Todestages Wagners wurden Werke dieser Autoren aufgeführt. Eine weitere außergewöhnliche „Vorstellung“ gab es am 17.11.1906 in Coburg und am 24.1.1907 in Gotha: Mittelpunkt des Abends war ein Vortrag von Prof. Dr. Henry Thode mit dem Titel 'Richard Wagner und das Kunstwerk von Bayreuth', der von dem „Parsival-Vorspiel“ und dem „Meistersinger-Vorspiel“[47] umrahmt wurde. Dieser Vortragsabend wurde in beiden Städten als reguläre Abonnementvorstellung gegeben und untermauert die oben formulierte These vom neuen Selbstverständnis als Bildungstheater aufs deutlichste.

45 Dieses Experiment stieß auf erstaunliche Akzeptanz beim Publikum: Für die Aufführung am 18.11.1906 wurden 185 Karten verkauft, am 3.3.1907 232 Karten (Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater R 460).

46 Ermittelt nach den Angaben auf den Theaterzetteln.

47 Angaben nach dem Theaterzettel vom 24.1.1907.

3. Autoren

Die meistgespielten Autoren unter Intendant Ebart (1905-08)

1.	Richard Wagner	58 Aufführungen	9 Stücke
2.	Friedrich Schiller	31 Aufführungen	13 Stücke
3.	Johann Wolfgang Goethe	21 Aufführungen	7 Stücke
4.	Albert Lortzing	17 Aufführungen	4 Stücke
5.	Franz Lehár	16 Aufführungen	1 Stück
6.	Oskar Blumenthal	14 Aufführungen	3 Stücke
	Franz v. Schönthan	14 Aufführungen	4 Stücke
	Giuseppe Verdi	14 Aufführungen	4 Stücke
9.	Roderich Benedix	12 Aufführungen	3 Stücke
	Henrik Ibsen	12 Aufführungen	3 Stücke

Richard Wagner war unter Intendant Ebart ebenso wie unter den vorhergehenden und den nachfolgenden Intendanten der meistgespielte Komponist. Die außergewöhnlich hohen Einnahmen bei den Aufführungen seiner Opern bestätigen seine Beliebtheit beim Publikum und somit auch den von Ebart angesetzten, von Wagner dominierten Spielplan. Die hohen Aufführungszahlen der Werke Schillers sind dagegen hauptsächlich auf die ausgiebige Würdigung des Dramatikers im 100. Todesjahr zurückzuführen. Von den 31 Aufführungen fallen allein 21 in die Spielzeit 1905/06, in den beiden folgenden Spielzeiten lagen die Zahlen deutlich niedriger. Die intensive Beschäftigung mit den Werken Goethes ist eindeutig auf den Einfluß Ebarts zurückzuführen, denn unter keinem anderen Intendanten wurde Goethe so viel gespielt wie in diesem Zeitraum. Bei den folgenden Autoren spiegelt sich die Zweiteilung des Repertoires wider: Neben den etablierten Klassikern wurden auch die Repräsentanten der leichteren Muse viel gespielt. Lortzings komische Opern gewannen seit dem Jahr 1893 immer mehr an Beliebtheit und waren ein fester Bestandteil des Spielplans bis 1918; Lehár hatte mit seiner Operette 'Die lustige Witwe' das Erfolgsstück der Saison 1907/08. Bei den Dramatikern waren die seit Jahrzehnten erfolgreichen zeitgenössischen Lustspielautoren Blumenthal und Schönthan stark vertreten, aber auch Benedix wurde durch drei Stücke, die Ebart gleich in der ersten Spielzeit 1905/06 neu einstudieren ließ, nach längerer Abwesenheit wieder zu einem häufig gespielten Dramatiker am Hoftheater.

4. Gattungen

Anteil der Gattungen an den Aufführungen unter Intendant Ebart (1905-08)

Schauspiel	23,79%
Lustspiel	23,03%
Trauerspiel	7,58%
Oper	37,12%
Operette, Singspiel	8,33%
Ballett	0,15%

Die Gattungsverteilung unter Intendant Ebart zeigt fast keinerlei Veränderungen gegenüber dem Zeitraum des Vorgängers. Nachdem unter Hohenlohe-Langenburg erstmals Schauspiele einen größeren Anteil an den Aufführungen hatten als Lustspiele, blieb dieses Verhältnis unter Intendant Ebart bestehen. Lediglich die Operettenaufführungen nahmen geringfügig zu.

Im folgenden sollen die verschiedenen Gattungen unter einem neuen Aspekt betrachtet werden. Es wurden pro Spielzeit unterschiedlich viele Stücke und insbesondere unterschiedlich viele Erstaufführungen und Neueinstudierungen von Werken der einzelnen Gattungen gegeben. Die folgende Zuordnung findet sich in der vom Hoftheater 1908 herausgegebenen 'Uebersicht der Spielzeit 1907/08'[48] und wurde von mir nur in Tabellenform gebracht.

Erstaufführungen/Neueinstudierungen/alte Inszenierungen der Saison 1907/08

Gattung	Erstaufführungen	Neueinstudierungen	alte Inszenierungen	Stücke insgesamt
Schauspiele, Dramen[49]	15	10	6	31
Lustspiele, Schwänke, Volksstücke	4	6	5	15
Opern	3	12	16	31
Operetten	1	2	1	4
	23	30	28	81

Das Repertoire unter Intendant Ebart bot - wie oben erläutert - nicht nur eine enorme Bandbreite von der Antike bis zur Gegenwart, sondern war auch außergewöhnlich groß. In der Saison 1905/06 wurden 97 Stücke, 1906/07 92 Stücke und 1907/08 81 Stücke am Hoftheater aufgeführt. Da das Opernrepertoire über Jahrzehnte hinweg einen festen Kern von ständigen Repertoirestücken hatte und die Einstudierung einer neuen Oper mehr Zeit als die Einstudierung eines Dramas erforderte, kamen nur sehr wenige neue Opern pro Spielzeit heraus: In der Spielzeit 1907/08 gab es beispielsweise drei Opernerstaufführungen. Im Opernbereich war der Anteil der alten Inszenierungen am größten, über die Hälfte der Opern (16 von 31) kamen ohne eine Neueinstudierung auf die Bühne. Im Sprechtheater herrschte dagegen eine größere Fluktuation im Repertoire; der Bedarf an neuen Stücken, neuen Handlungen war groß, so daß jede Saison viele neue Dramen oder zumindest Neueinstudierungen von Dramen, die mehrere Jahre lang nicht auf dem Spielplan gestanden hatten, geboten werden mußten. So waren 1907/08 beispielsweise von 31 Schauspielen 25 Erstaufführungen oder Neueinstudierungen, während hingegen nur sechs Schauspiele in einer Inszenierung der

48 Zum Ende der Spielzeit wurde eine Übersicht herausgegeben, die ein tägliches Aufführungsverzeichnis und u. a. auch eine Unterscheidung der Stücke in Erstaufführungen, Neueinstudierungen und alte Stücke enthielt. Ein Exemplar der 'Uebersicht der Spielzeit 1907/08' befindet sich in der Landesbibliothek Coburg im Theaterzettelband der Spielzeit 1907/08.

49 Hierunter wurden in der 'Uebersicht der Spielzeit 1907/08' auch die Trauerspiele gefaßt.

vergangenen Spielzeiten übernommen wurden. Eine Begründung dafür ist allerdings auch darin zu sehen ist, daß Dramen allgemein geringere Wiederholungszahlen erzielten als Opern und sich meist nur kürzere Zeit im Spielplan halten konnten.

5. „Das Gastspielunwesen"

> Von einigen, sich immer gekränkt fühlenden Mitgliedern und von einem Teil der mir unfreundlich gesinnten Presse wurden mir des öfteren Vorwürfe gemacht über das „Gastspielunwesen". Mein Bestreben war stets gewesen, soviel als nur möglich das Interesse des Publikums für das Theater wach zu erhalten und soviel als möglich Abwechslung in den Spielplan zu bringen, eingedenk der Worte Goethes: „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen..." Vor allem lag mir daran, auch den Mitgliedern neue Anregung und gute Vorbilder durch Gastspiele hervorragender Künstler zu geben.[50]

Intendant Ebart war ein entschiedener Befürworter des Gastspielwesens, und so verwundert es kaum, daß in die Jahre seiner Intendanz der Höhepunkt der Gastspieltätigkeit[51] am Hoftheater fiel: Bei den 660 Aufführungen kam es zu 262 Gastauftritten, die sich auf 62 Solisten, 68 Solistinnen und drei Ensembles verteilten. Wenn man die drei Jahre unter Intendant Ebart mit den drei vorangegangenen Jahren vergleicht, wird die schlagartige Zunahme der Gastspiele um so deutlicher. In der Saison 1905/06 wurde mit 101 Gastspielauftritten die höchste Zahl in der Geschichte des Hoftheaters erreicht.

Gastspielauftritte und Gäste pro Spielzeit (1902/03-1907/08)

	Gastspiel-auftritte	Gäste	Gäste, die nach dem Gastspiel engagiert wurden
1902/03:	17	6	0
1903/04:	12	9	1
1904/05:	15	10	1
1905/06:	101	48	8
1906/07:	83	48	12
1907/08:	78	50	10

Wie die beiden letzten Spalten der Tabelle zeigen, stieg sowohl die Zahl der Gäste pro Spielzeit insgesamt als auch die Zahl der Gäste, die engagiert wurden. Ebart selbst betont die zweigeteilte Funktion des Gastspielwesens, indem er in seiner 'Theatergeschichte' die Gäste der Saison 1906/07 nach verschiedenen Kriterien getrennt auflistet. Zuerst kommt eine Aufzählung

[50] Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 102f.

[51] Nachdem im Etat der Spielzeit 1905/06 noch 2.350 Mark für Gastspiele veranschlagt worden waren, setzte Ebart durch, daß für 1906/07 4.000 Mark bewilligt wurden. Aber auch dieser Betrag wurde wiederum deutlich überschritten (Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater R 460 und R 463).

der berühmten Darsteller, die er mit dem Satz beginnt: „Die Auswahl der Opern- und Schauspielgäste zeigte auch in dieser Spielzeit das künstlerische Streben des Hoftheaters.“[52] Danach folgt ein weiterer Abschnitt, den Ebart mit den Worten einleitet: „Von Gästen, die entweder auf Engagement oder nur aushilfsweise auftraten, sind [...] zu nennen“.[53] Als Sonderform erwähnt Ebart abschließend noch die Ensemblegastspiele, die aber gegenüber den Solistengastspielen sehr selten waren. Ebart förderte sowohl Gastspiele berühmter Künstler, die er als „Vorbilder“[54] für das eigene Ensemble schätzte, wie auch Gastspiele auf Engagement, die er zur „Reorganisation“ und „Auffrischung“[55] des Ensembles benötigte.

Die oben genannten Zahlen unterstreichen, daß Ebart so viele Neuengagements tätigte wie kaum ein Intendant zuvor. Nimmt man die 'Uebersicht der Spielzeit 1907/08' zur Hand, in der zehn neu engagierte Darsteller aufgelistet werden, so läßt sich feststellen, daß alle zehn vor Engagementbeginn am Hoftheater gastierten. In diesem Fall ist das Gastspiel auf Engagement nicht nur die vorherrschende, sondern sogar die einzige Form der Engagementvermittlung gewesen.

Bei den Herkunftstheatern der Gäste ist die schon bekannte Zweiteilung zu beobachten. Einerseits kamen viele Darsteller von benachbarten Theatern - vor allem den Stadttheatern in Halle und Nürnberg - zu einem Gastspiel, hierbei handelte es sich oft um Aushilfsgastspiele bei Krankheitsfällen. Andererseits waren viele erste Darsteller der großen Theater Deutschlands vertreten: Zehn Gäste kamen vom Stadttheater Hamburg und neun vom Königl. Hoftheater in Berlin. Auch im Gastspielbereich lassen sich etliche Parallelen zwischen den beiden Intendanzen Ebarts ziehen, denn bereits in seiner ersten Intendanz kamen die meisten Gäste vom Stadttheater Hamburg, gefolgt vom Königl. Hoftheater in Berlin. Ebart hatte seine Kontakte mit Theaterleitern und Künstlern über viele Jahre hinweg gepflegt. Nach eigenen Angaben stand Ebart mit Max Grube, dem Oberregisseur vom Königl. Schauspielhaus in Berlin, seit dem Jahr 1891 in „engsten Beziehungen“[56]. Grube empfahl Ebart ein Probegastspiel und das anschließende Engagement der jungen Hilde Knoth, er selbst trat - nach seinem letzten Gastspiel im Jahr 1892 - zwischen 1906 und 1908 neunmal als Gast in Coburg und Gotha auf. Ein weiteres Gastspiel eines bekannten Darstellers, das eindeutig auf Ebarts persönliche Kontakte zurückzuführen war, war das von Adalbert Matkowsky - ebenfalls vom Königl. Schauspielhaus in Berlin.

52 Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 151.
53 Ebd.
54 Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 103.
55 Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 80. Vgl. die eingangs des Kapitels erläuterte Problematik der Reorganisation des Schauspiels, die Ebart u. a. für seinen Sturz als Intendant verantwortlich machte.
56 Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 80.

Bereits im Jahr 1893 sollte Matkowsky als Faust in Gotha gastieren, allerdings wurde dieses Gastspiel zweimal verhindert, da Matkowksy beim ersten Mal nach Coburg anstatt nach Gotha reiste und beim zweiten Mal in einem Schneesturm stecken blieb.[57] Erst zwölf Jahre später, als Ebart wieder Intendant war, konnte das Gastspiel Matkowskys schließlich realisiert werden.

Ein weitere Parallele zwischen den beiden Intendanzperioden Ebarts und darüber hinausgehend zwischen den Regierungsperioden Ernsts II. und Carl Eduards ist die hohe Zahl an Ernennungen, Orden und Auszeichnungen, die sowohl die Gäste wie auch Künstler des eigenen Ensembles erhielten. Herzog Carl Eduard erließ - laut der Aufstellung in der 'Uebersicht der Spielzeit 1905/06'[58] - bereits im ersten Jahr seiner Regierung folgende Ernennungen: Vier Sänger erhielten das Prädikat „Kammersänger" bzw. „Kammersängerin", Hofrat Professor Brückner wurde zum „Geheimen Hofrat" ernannt, drei Musiker zum „Kammervirtuos" und vier Musiker zum „Kammermusikus". Des weiteren wurden folgende Theaterschaffenden mit Orden ausgezeichnet: Intendant Ebart sowie fünf Darsteller erhielten die Medaille für Kunst und Wissenschaft, fünf Künstler (u. a. Adalbert Matkowsky) das Ritterkreuz II. Klasse des Herzogl. Sachsen-Ernestinischen Hausordens, drei Theaterangestellte das Verdienstkreuz desselben Ordens, zwei Darstellerinnen vom Königl. Hoftheater in Berlin das Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft, fünf Darsteller das Ritterkreuz II. Kl. des Bulgarischen Zivildienst-Ordens, drei Darsteller die Herzog Carl-Eduard-Medaille um den Hals zu tragen, zwei Personen die Herzog Carl-Eduard-Medaille im Knopfloch, zwei Personen die Verdienstmedaille in Silber und 19 Theaterschaffende die Glücksburger Erinnerungs-Medaille.

Der neuerliche Aufschwung des Gastspielwesens konzentrierte sich allerdings nun eindeutig auf den Bereich des Musiktheaters und hing mit der allgemein zunehmenden Zahl der Wagner-Aufführungen und insbesondere mit der Erstaufführung des 'Ring des Nibelungen' zusammen. Von den 262 Gastspielauftritten unter Intendant von Ebart entfielen 175 auf Opern und Operetten, und davon allein 86 auf die Opern Wagners. Damit war Wagner der absolute Spitzenreiter bei den Autoren, es folgte an zweiter Stelle Schiller mit 16 Gastspielauftritten. 86 Gastspielauftritte in Opern Wagners bei nur 58 Aufführungen bedeuteten, daß bei 50 Aufführungen ein oder meist sogar mehrere Gäste auftraten, während nur acht Aufführungen ausschließlich mit Sängern des eigenen Ensembles bestritten wurden. 'Das Rheingold' (elf Aufführungen) und 'Die Walküre' (acht Aufführungen) waren mit jeweils 19 Gastauftritten die am häufigsten gewählten Werke für Gastspiele. Beide

[57] Vgl. Paul von Ebart, Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927, S. 163f.

[58] Die folgenden Aufzählungen entstammen der 'Uebersicht der Spielzeit 1905/06', S. 21-23.

Opern erzielten hohe Aufführungszahlen und hohe Einnahmen[59], eine Wechselwirkung mit der hochkarätigen Besetzung ist eindeutig auszumachen. Gewisse Rollen konnten anscheinend nicht mit Sängern des eigenen Ensembles besetzt werden, so wurde die Partie des Loge bei allen elf Aufführungen von einem Gast gesungen. Andreas Moers, der zehnmal als Loge gastierte, schloß mit Intendant Ebart einen Vertrag ab, nach dem er vom 1.9.1906 bis 30.6.1907 „als Gast engagiert"[60] war. Ihm wurde „für jede von ihm gesungene Partie einschließlich der Proben ein Honorar von 150,- Mark zugesichert."[61] Diese Zwischenform zwischen Engagement und Gastspiel wurde am Hoftheater sehr selten praktiziert.[62] Das „Gastspielengagement" Moers war offensichtlich hauptsächlich deshalb abgeschlossen worden, um die Tenorpartien Wagners adäquat besetzen zu können. Moers trat während der Intendanz Ebarts 26mal als Gast auf, 21mal davon in Opern Wagners. Die besondere Bedeutung der Wagner-Sänger spiegelte sich auch im Honorargefälle der Gäste wider. Das mit Abstand höchste Gastspielhonorar der Spielzeit 1906/07 erhielt Einar Forchhammer vom Stadttheater in Frankfurt mit 600 Mark[63] für seinen Auftritt als Tannhäuser am 11.11.1906. An zweiter Stelle folgte Heinrich Zeller vom Großherzogl. Hoftheater in Weimar mit 250 Mark für sein Gastspiel als Loge am 27.9.1906. Das höchste Gastspielhonorar im Schauspielbereich lag bei 120 Mark, diesen Betrag bekam Herr Trautmann vom Stadttheater Mainz als Emanuel Striese in 'Der Raub der Sabinerinnen'.

Statisten erhielten dagegen nur 25 oder 50 Pfennig pro Abend ausgezahlt, wobei das Hoftheater bei etlichen Aufführungen eine Fülle von Statisten beschäftigte. Für 'Das Käthchen von Heilbronn' wurden beispielsweise 21 Soldaten und 18 Civilstatisten, für die Oper 'Der Trompeter von Säckingen' 41 Soldaten, 1 Tambour und 33 Civilstatisten benötigt.[64]

[59] Vgl. S. 350.
[60] Wortlaut des Vertrags vom 31.5.1906. Der Vertrag liegt im Staatsarchiv Coburg: Theater R 461.
[61] Ebd.
[62] Einen ähnlichen Vertrag hatte Friederike Grün für die Spielzeit 1874/75, der Vertrag befindet sich im Staatsarchiv Coburg: Theater 1156.
[63] Die Honorare der Gäste sind den Theaterakten entnommen (vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater R 463).
[64] Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater R 463.

VII.2 Oskar Benda und Intendant Busso von Meyern-Hohenberg (30.8.1908-6.6.1911, 677 Aufführungen)

Nachdem Intendant Ebart zum Ende der Spielzeit 1907/08 beurlaubt worden war, übernahm Hoftheaterdirektor Benda wiederum die Intendanzgeschäfte. Doch dies war nur eine Interimslösung, denn bereits am 16.9.1908 wurde folgende Verfügung des Herzogs bekanntgegeben:

> Major Frhr. von Meyern-Hohenberg wird Höchster Entschliessung zufolge vom 1. Januar 09 ab zur informatorischen Beschäftigung zur Hoftheater-Intendanz kommandiert.
> Der Genennte soll die zeremoniellen Aufgaben des Intendanten übernehmen und die Vorträge dem Höchsten Herrn gemeinsam mit dem Hoftheater-Direktor halten.
> Die Leitung des Hoftheaters bleibt - wie schon mitgeteilt - für das Etatsjahr 08/09 jedoch lediglich in Händen des Hoftheater-Direktors.[1]

Major von Meyern-Hohenberg wurde zu seinem neuen Wirkungsbereich „abkommandiert"; ihm wurden jedoch einige Monate Zeit gegeben, sich im Hoftheater einzuarbeiten, bevor ihm die Verantwortung und die Entscheidungsgewalt des Theaterleiters übertragen wurden:

> Seine Königliche Hoheit der Herzog
> ersuchen die Intendanz, den zugeteilten Major Frhr. von Meyern-Hohenberg derart zu beschäftigen, dass gen. Herr sich im Januar mit der Oper vertraut machen kann,
> im Februar mit dem Schauspiel,
> im März mit der Kasse und Garderobe pp.,
> im April mit den Geschäften der Intendanz.[2]

Meyern-Hohenberg wurde somit auf seine zukünftigen Aufgaben als Intendant gezielt vorbereitet und angelernt; eine ähnliche „Lehre" hatte von den vorhergehenden Intendanten nur Paul von Ebart absolviert, der vom 1.9.1877 bis 1.7.1879 als Assistent beim Hoftheater beschäftigt war.[3] Außerdem hatte Meyern-Hohenberg zuvor noch Erfahrungen am Stuttgarter Hoftheater unter Intendant Putlitz und in Berlin am Deutschen Theater bei Max Reinhardt gesammelt.[4] Mit dem 25.3.1909 übernahm Meyern-Hohenberg schließlich die Führung der Intendanzgeschäfte, allerdings konnte er diese nur kurze Zeit wahrnehmen, da er am 20.3.1910 nach längerer Krankheit starb.[5] Oskar Benda mußte daraufhin wieder als stellvertretender Inten-

1 Staatsarchiv Coburg: Theater 680.
2 Schreiben an Hofrat Benda vom 8.12.1908 (Staatsarchiv Coburg: Theater 680).
3 Vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater 678.
4 Nach: Herbert Hirschberg, Geschichte der Herzoglichen Hoftheater zu Coburg und Gotha. Berlin 1910, S.151.
5 Nach: Staatsarchiv Coburg: Theater 678.

dant einspringen und hatte diese Position bis zum Ende der Spielzeit 1910/11 inne.

Busso von Meyern-Hohenberg hielt am 27.8.1909 - kurz vor Beginn seiner ersten und einzigen Spielzeit, die er als Intendant zu verantworten hatte - eine Programmrede. In diesem öffentlichen Vortrag legte er die Ziele dar, die er sich als Theaterleiter gesetzt hatte, und erläuterte den für die kommende Saison geplanten Spielplan. Die Darstellung des Spielplanprogramms und die Überprüfung der praktischen Umsetzung anhand der quantitativen Spielplananalyse sollen im Mittelpunkt des folgenden Kapitels stehen.

„DIE ZIELE DER HERZOGL. HOFTHEATER-INTENDANZ“[6] DIE PROGRAMMREDE BUSSO VON MEYERN-HOHENBERGS AM 27.8.1909

> Das Theater soll aber auch als eine öffentliche Anstalt allen Klassen der Bevölkerung gegenüber seine Aufgabe erfüllen. Nun hat wohl der größte Teil seiner Besucher einen Tag voller Arbeit, sei sie geistiger oder physischer Art, hinter sich. Diesen in angestrengtem Tagewerk Ermüdeten immer nur schwerste geistige Probleme, die sie nicht sättigen können, vorzusetzen, würde fraglos ein Unrecht, ein Fehler sein. Sie dagegen von Zeit zu Zeit zu behaglichem Genießen, zur Erfrischung des Gemütes, ja sie zu herzhaftem Lachen zu bringen, das möchte ich geradezu als soziale Pflicht einer verständigen Theaterleitung bezeichnen![7]

Intendant Meyern-Hohenberg bezeichnet es als seine „soziale Pflicht“, Theater für alle Bevölkerungsschichten zu machen, und sieht daher als oberstes Gebot seiner Repertoiregestaltung das „Prinzip der Abwechselung und Vielseitigkeit“[8]. Unter diesem Motto lassen sich die meisten Bestrebungen Meyern-Hohenbergs subsumieren. Vielseitigkeit im Repertoire beschreibt Meyern-Hohenberg als eine Mischung der „Werke aller Meister, aller Zeiten und Arten, ernster wie heiterer Gattung“[9]; Abwechselung des Repertoires will er dadurch gewährleisten, daß er ein Konzept entwirft, nach dem an bestimmten Wochentagen bestimmte Stücke und Gattungen gespielt werden, so daß Musik- und Sprechtheater, ernste und heitere sowie neuere und ältere Stücke in gleichmäßigem Wechsel vertreten sein sollen.

Mit dem Prinzip der Vielseitigkeit ist aber nicht eine willkürliche Mischung des Repertoires gemeint, sondern eine Mischung, hinter der ein Konzept und eine programmatische Repertoirezusammenstellung erkennbar werden soll:

> Zunächst handelt es sich darum, das Gesamtrepertoir, wenn auch nicht einer einheitlichen Idee dienstbar zu machen, was bei seiner Vielseitigkeit kaum möglich ist, es aber doch auf einer großen, künstlerisch klar erkennbaren Basis aufzubauen.[10]

[6] Vor-Ausgabe des Coburger Tageblatts vom 29.8.1909, S. 1.
[7] Vor-Ausgabe des Coburger Tageblatts vom 29.8.1909, S. 2.
[8] Vor-Ausgabe des Coburger Tageblatts vom 29.8.1909, S. 1.
[9] Ebd.
[10] Ebd.

Meyern-Hohenberg beschreibt im folgenden eine wesentliche Basis seiner Spielplanpolitik, die sich programmatisch in der Wahl der Eröffnungsvorstellung der Spielzeit 1909/10 niederschlägt, da

> die diesjährige Spielzeit im Schauspiel mit der „Hermannsschlacht“ beginnt, dem dann in bestimmten Zwischenräumen weitere Meisterwerke aus den markantesten Epochen der deutschen Geschichte folgen sollen[11].

Meyern-Hohenberg, der sich zur „Betonung und Bevorzugung der deutschnationalen Kunst“[12] bekennt, benennt die geplanten Dramen, die in der chronologischen Reihenfolge der von ihnen behandelten Geschichtsstoffe gespielt werden sollen:

> Für dieses Jahr habe ich, wie schon eingangs kurz erwähnt, eine historische Folge von Dramen aus der deutschen Geschichte in Aussicht genommen [...], von denen etwa alle 14 Tage solch ein Drama zur Aufführung kommen soll. Wenn ich Ihnen hier Dramen wie die „Hermannsschlacht“, „Heinrich VI.“ von Grabbe, „Agnes Bernauer“ von Hebbel, die „Wallenstein-Trilogie“, „Prinz Eugen“ von Martin Greif, „Andreas Hofer“ von Immermann, „Vater und Söhne“ von Wildenbruch nenne, so glaube ich mit diesem Plan nicht nur dem Interesse der Allgemeinheit, als im besonderen dem unserer Bildungsstätten und ihrer Schüler Rechnung zu tragen.[13]

Mit Ausnahme von 'Andreas Hofer' ließ Meyern-Hohenberg die Stücke alle im Herbst 1909 in Coburg in der genannten Reihenfolge aufführen. Nicht nur für Schüler, sondern für die gesamte Bevölkerung war dieser Geschichtsunterricht durch das Theater gedacht, da „nämlich das Theater als Kunst- und Bildungsinstitut seinen höchsten Beruf erfüllt“[14]. Meyern-Hohenbergs ambitioniertes Projekt dieser Folge von Geschichtsdramen zeigt einen ungewöhnlich stark literarisch geprägten Spielplan, denn die meisten der genannten Dramen und Dramatiker hatten größere Wertschätzung im Literaturkanon als auf den Bühnen errungen. Meyern-Hohenberg bringt seine Hochschätzung der Dichtung auch in seiner Programmrede zum Ausdruck:

> Das Ziel, das ich mir da gesetzt, ist kurz folgendes: „Die Aufführung soll das Dichterwort - gesprochen oder gesungen - zur wirkungsvollsten Geltung bringen. [...]
> Ja, das Dichterwort stelle ich obenan.[15]

'Die Hermannsschlacht', 'Kaiser Heinrich der Sechste', 'Prinz Eugen' und 'Vater und Söhne' waren Neuheiten für das Hoftheater, im Fall von Grabbe und Greif waren es sogar die einzigen Stücke, die jemals von diesen Dramatikern am Hoftheater gegeben wurden. Von diesen Neuheiten war vor allem 'Die Hermannsschlacht' sehr erfolgreich. Kleists Drama wurde am 2.9.1909

11 Ebd.
12 Vor-Ausgabe des Coburger Tageblatts vom 29.8.1909, S. 2.
13 Ebd.
14 Vor-Ausgabe des Coburger Tageblatts vom 29.8.1909, S. 1.
15 Beilage zum Coburger Tageblatt vom 29.8.1909, S. 1.

zur „19. Jahrhundertfeier der Hermannsschlacht“[16] in neuen Dekorationen Brückners gegeben. Es erzielte bei den ersten Aufführungen in Coburg und Gotha sehr hohe Einnahmen[17] und wurde mit insgesamt sieben Aufführungen das meistgespielte Drama der Saison 1909/10.

Noch zwei weitere Dramen, 'Frau Venus'/Pasqué+Blumenthal und 'O diese Leutnants'/Kraatz, erzielten mit jeweils sieben Aufführungen in dieser Spielzeit eine für Dramen ungewöhnlich hohe Aufführungszahl. Bereits in seiner Programmrede kündigte Meyern-Hohenberg an, die Wiederholungszahlen der Stücke erhöhen zu müssen, um das künstlerische Niveau der Aufführungen halten bzw. steigern zu können. Er begründete und verteidigte diese Maßnahme:

> Ferner soll der Darsteller die genügende Zeit zur künstlerisch durchgereiften Ausarbeitung seiner Rolle erhalten. Auch dieser Forderung muß der Spielplan dauernd Rechnung tragen. Da läßt es sich denn oft gar nicht vermeiden, Wiederholungen schon gegebener, festsitzender Stücke einzuschieben. Ich weiß von solchen Wiederholungen, besonders im Schauspiel will der Abonnent im allgemeinen nicht viel wissen [...]. Jeder Theatermann weiß, daß die Erstaufführungen von Stücken, selbst an solchen Bühnen, die sich ungezählte Proben leisten können, fast nie so abgerundet herauskommen, als dies bei den nächsten Aufführungen der Fall ist.[18]

Dem Hoftheater zu Coburg und Gotha fehlte auf Grund der hohen Zahl der Stücke pro Spielzeit die nötige Zeit für lange Proben, dementsprechend beklagt Meyern-Hohenberg die schwierige Situation des Hoftheaterensembles:

> Wenn wir Schauspiel und Oper haben - das erstere von der Posse an bis zur Tragödie, das letztere von der Operette bis zum Musikdrama - wenn wir Ihnen vorzugsweise Neuheiten und Neueinstudierungen und nur wenige Wiederholungen bringen sollen, dann kann jeder wohl selbst nachrechnen, wie wenig Zeit uns für Proben bleibt. Mit vier bis fünf Proben müssen bei uns im allgemeinen selbst die schwierigsten und längsten Stücke herausgebracht werden.[19]

Meyern-Hohenberg reduzierte daher die Zahl der Stücke, die pro Spielzeit gegeben wurden. Während in 1908/09 unter der Leitung Bendas noch 90 Stücke gespielt wurden, waren es 1909/10 nur 80 Stücke. Die Zahl der musikalischen Werke war in beiden Spielzeiten gleich, die Zahl der Dramen sank jedoch von 52 (1908/09) auf 42 (1909/10), wodurch das Schauspielensemble erheblich entlastet wurde. Die 52 Dramen in 1908/09 hatten nur 96 Aufführungen, so daß die durchschnittliche Wiederholungszahl bei 1,85 lag; die 42 Dramen in 1909/10 kamen auf 115 Aufführungen, so daß mit durchschnittlich 2,74 Wiederholungen pro Drama ein außergewöhnlich hoher Wert erreicht wurde. Die Häufigkeitsverteilung für die beiden Spielzeiten sieht folgendermaßen aus:

16 Ankündigung auf dem Theaterzettel vom 2.9.1909.
17 Am 2.9.1909 in Coburg 301,20 Mark bei 228 Tageskarten, am 16.1.1910 in Gotha 362,55 Mark bei 302 Tageskarten (Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater R 472).
18 Beilage zum Coburger Tageblatt vom 29.8.1909, S. 1.
19 Ebd.

	Spielzeit 1908/09	Spielzeit 1909/10
Dramen mit einer Aufführung	27	10
Dramen mit zwei Aufführungen	12	11
Dramen mit drei Aufführungen	7	14
Dramen mit vier Aufführungen	6	1
Dramen mit fünf Aufführungen	-	2
Dramen mit sechs Aufführungen	-	1
Dramen mit sieben Aufführungen	-	3
Dramen insgesamt	52	42

Meyern-Hohenbergs Konzept, die Künstler durch mehr Wiederholungen zu entlasten und die Qualität der Aufführungen zu steigern, beschränkte sich aber nicht nur auf das Schauspiel oder auf die Solisten. Auch in anderen Bereichen entstanden große Belastungen angesichts des kleinen Personalbestands des Hoftheaters, das sich bemühte, ein großes und anspruchsvolles Repertoire zu bieten. Meyern-Hohenberg beschreibt sehr plastisch die schwierige Situation des kleinen Orchesters, dessen Personalmangel allerdings nie auf Kosten der Zuschauer bzw. Zuhörer gehen solle:

> Wenn knapp 40 Musiker das bewältigen sollen, was ein Wagner, d'Albert u. a. für hundert und mehr Musiker geschrieben haben, so ist es doch ein einfaches Rechenexempel, welches Plus von Leistungen und Anspannung da dem Einzelnen auferlegt wird. Wenn ein Komponist in seiner Partitur beispielsweise 8 Hörner und mehr vorschreibt, wir aber nur 4 Hörner haben, und auch nicht mehr setzen können, so entgeht Ihnen trotzdem von den vorgeschriebenen 8 Hörnern kein Takt, kein Ton, denn die Noten der fehlenden 4 Hörner sind ganz einfach in die Stimmen unserer 4 Hornbläser mit hineingeschrieben und werden von ihnen mitgeblasen. Und so ist es auch bei den anderen Instrumenten. Kein Ton der Partitur, kein Achtel, kein Sechzehntel, wird Ihnen unterschlagen, die armen Leidtragenden aber sitzen drunten im Orchester! Nun können Sie sich wohl denken, in welchem Zustand der Erschöpfung nach Beendigung eines der gewaltigen Musikdramen, nach dem letzten Takt der Nibelungen-Trilogie, sie sich befinden mögen![20]

Ungeachtet der wenigen Orchestermusiker wurden in diesem Zeitraum (1908-11) mehr Musiktheatervorstellungen gegeben als je zuvor, erstmals gab es sogar mehr Musiktheater- als Sprechtheateraufführungen am Hoftheater. Den Spielplan dominierten vor allem die Opern Richard Wagners: Von 357 Musiktheateraufführungen entfielen 71 (=19,89 %) auf Werke Wagners - einen derart hohen Spielplananteil hatte bisher noch kein Autor erreichen können. 'Der Ring des Nibelungen' stand weiterhin auf dem Spielplan, wobei sowohl die einzelnen Werke als auch der gesamte Zyklus in Folge aufgeführt wurden. Die Beliebtheit dieser Musikdramen blieb über Jahre hinweg ungebrochen, sie erwiesen sich immer wieder als Publikumsmagnete: 'Siegfried' erzielte am 6.3.1910 bei aufgehobenem Abonnement und erhöhten Preisen eine bislang noch nie erreichte Einnahme von 3.096,80

[20] Ebd.

Mark, 'Die Götterdämmerung' brachte dem Hoftheater am 13.3.1910 2.817,20 Mark[21] ein.

Da Musiktheater- und Sprechtheaterabende fast gleich stark am Hoftheater vertreten waren, konnten diese in Coburg bei vier Spieltagen pro Wochen meist im gleichmäßigen Wechsel gegeben werden. Der Sonntag blieb in Coburg wie in Gotha traditionsgemäß dem Musiktheater vorbehalten, denn schon seit Gründung des Hoftheaters 1827 wurden sonntags zumeist Opern gespielt.

	Anteil der Musiktheaterabende an den Sonntagsvorstellungen
Ernst I. (1827-44)	74,82 %
Ernst II. (1844-93)	79,52 %
Alfred (1893-1900)	72,37 %
Hohenlohe-Langenburg (1900-05)	70,29 %
Ebart (1905-08)	76,80 %
Benda + Meyern-Hohenberg (1908-11)	83,08 %

Unter Benda und Meyern-Hohenberg stieg der Anteil der Musiktheaterabende an den Sonntagsvorstellungen deutlich an, in der Herbstspielperiode 1909 in Coburg lag der Anteil sogar bei 90,91 %. Meyern-Hohenberg hatte hier sein in der Programmrede vom 27.8.1909 formuliertes Prinzip der „Abwechselung", das sich u. a. auf die Gestaltung der verschiedenen Wochentage bzw. Spieltage bezog, in die Tat umgesetzt. Ein Spieltageschema mit Wechsel von Musik- und Sprechtheaterabenden war bisher am Hoftheater nicht derart konsequent verfolgt worden. Nimmt man zum Vergleich die vorhergehende Intendanzperiode Ebarts, so zeigt sich, daß dort zwar auch der Donnerstag als zweiter Opernspieltag bevorzugt wurde, jedoch nicht in dem hohen Maße wie unter Meyern-Hohenberg.

	Anteil der Musiktheaterabende in Coburg unter Ebart (1905-08)	Anteil der Musiktheaterabende in Coburg 1909/10
Dienstag	30,65 %	14,29 %
Donnerstag	63,49 %	86,36 %
Freitag	18,75 %	04,55 %
Sonntag	80,56 %	90,91 %

Den ersten Teil des Spieltagekonzepts - Donnerstag und Sonntag Musiktheater, Dienstag und Freitag Sprechtheater - hatte Meyern-Hohenberg größtenteils durchsetzen können. Er hatte aber ein noch detaillierteres Spieltageschema ausgearbeitet und in seiner Programmrede für die Herbstspielperiode in Coburg angekündigt. Hiernach sollten - getreu dem Prinzip der „Abwechselung" - heitere und ernste Gattungen gleichermaßen berücksichtigt werden:

21 Nach: Staatsarchiv Coburg: Theater R 472.

> Diese Abwechselung im Repertoir denke ich mir nun etwa derart zu regeln, daß im allgemeinen der Sonntag dem ernsten musikalischen und rezitierenden Drama vorbehalten bleibt, hin und wieder aber auch eine Operette bringen soll, eben um den breiteren Schichten des Publikums, die in erster Linie auf die Feiertage angewiesen sind, den Genuß der heiteren Muse nicht zu versagen. [...]
> Der Dienstag soll dann Lustspiele bringen, und zwar bewährte ältere abwechselnd mit den erfolgreichsten Neuheiten.
> An den Donnerstagen sollen die Spieloper und die mittleren Opern an die Reihe kommen, so daß auch hier in einer bestimmten Periode von Spielzeiten alle namhaften Komponisten mit ihren besten Werken erscheinen werden.
> Am Freitag folgt dann das ernste Drama und die Tragödie. Für dieses Jahr habe ich, wie schon eingangs kurz erwähnt, eine historische Folge von Dramen aus der deutschen Geschichte in Aussicht genommen [...].
> An den Freitagen, die zwischen diesen historischen Aufführungen liegen, sollen dann solche Dramen eingereiht werden, die in das Gebiet des Konversationsstückes und des gesellschaftlichen Schauspiels gehören. Hierbei soll neben den älteren Autoren ganz besonders die moderne und neueste Produktion berücksichtigt werden, soweit sie in den Rahmen eines Hoftheaters paßt.[22]

Dieser zweite Schritt implizierte eine noch viel weitergehende Determinierung des Spielplans, nämlich die Auswahl der Stücke nach ihrer Gattungszugehörigkeit. Im folgenden soll das entworfene Konzept mit der praktischen Durchführung im Herbst 1909 kontrastiert werden.

Der Schwerpunkt der Dienstagsvorstellungen lag - entsprechend des Konzepts der Programmrede - auf den Lustspielen. Acht Lustspiele, fünf Schauspiele, zwei Opern und ein Trauerspiel gab es an den 16 Dienstagen in Coburg. Der Donnerstag, der für „die Spielopern und die mittleren Opern“ gedacht war, brachte elf Opern-, drei Operetten-, zwei Schauspielabende und einen Lustspielabend. Drei Donnerstagabende entfielen dabei auf Opern Lortzings[23]. An den Freitagen sollte dann eigentlich „das ernste Drama und die Tragödie“ folgen, doch ganz ohne Lustspiele kam der Spielplan auch an Freitagen nicht aus, da die Lustspiele traditionsgemäß einen höheren Anteil am Spielplan hatten als die Trauerspiele: Sieben Schauspiel-, fünf Lustspiel-, drei Trauerspielabende und ein Opernabend wurden gegeben. Unter diesen Stücken waren zum einen einige der angekündigten Geschichtsdramen, zum anderen aber auch neuere Dramen von Schönthan oder Kadelburg sowie das immer wieder gern gespielte Schauspiel 'Alt-Heidelberg'/Meyer-Förster. 'Alt-Heidelberg', dessen zentrale Figur Karl Heinrich Erbprinz v. Sachsen-Karlsburg ist, kann sicherlich zu den Stücken gezählt werden, die „in den Rahmen eines Hoftheaters“ passen.

[22] Vor-Ausgabe des Coburger Tageblatts vom 29.8.1909, S. 2.
[23] Meyern-Hohenberg startete am Donnerstag, dem 23.9.1909, mit 'Hans Sachs' einen Lortzing-Zyklus. Es folgten 'Zar und Zimmermann' am 26.9., 'Die beiden Schützen' am 30.9.1909. Später in der Spielzeit wurden noch 'Der Waffenschmied' und 'Undine' aufgeführt. Lortzing war hinter Wagner der zweitmeistgespielte Autor der Spielzeit 1909/10 und des Zeitraums 1908-11.

Intendant Meyern-Hohenberg konnte seine Vorstellungen eines abwechslungsreichen Repertoires damit zum größten Teil umsetzen. Er maß dem Element der Gattungszugehörigkeit bei seiner Spielplangestaltung einen besonderen Wert zu; seine Einschätzung bestätigt die auch dieser quantitativen Arbeit zugrundeliegende Ansicht, daß die Gattung bzw. die ausgewogene Gattungsmischung immer ein wesentlicher Faktor für die Spielplangestaltung an einem Abonnement- und Repertoiretheater wie dem Hoftheater zu Coburg und Gotha war.[24]

Abschließend soll nun - wie bei jedem Kapitel - das Gastspielwesen des behandelten Zeitraums (1908-11) kurz betrachtet werden. Kurioserweise folgte auf Intendant Ebart, der ein entschiedener Befürworter des Gastspielwesens und des Virtuosentums war, mit Meyern-Hohenberg ein engagierter Gegner des Virtuosentums. Meyern-Hohenberg erläutert seine Einstellung zu Ensemble, Virtuosentum und Gastspielen in seiner Programmrede:

> Das Ensemble! Das ist überhaupt das Wort, das mir vor allem das Gesetz für unsere Aufführungen diktieren soll. Die Zeiten, wo ein kunstfeindliches Virtuosentum sich auf der Bühne breit machte, so breit, daß für alle übrigen Darsteller kein Raum zur Entfaltung mehr blieb, wo einzelne Stars, von Bühne zu Bühne ziehend, ihre liebe Persönlichkeit in so hellem Brillantlicht erglänzen ließen, daß ihre Mitspielenden in fast völligem Dunkel verschwanden, diese Zeiten sind, Gott lob, vorüber.[25]

Vorbild für Meyern-Hohenbergs Vorstellung vom idealen Ensemblespiel war Max Reinhardt. Er wußte aber sehr genau, daß am Hoftheater auf Grund der geringen Probenzeiten keine derartig ausgefeilten Inszenierungen wie bei Reinhardt möglich waren.

> Ein gutes Ensemble ist einzig und allein das Resultat ungezählter Proben! So soll Professor Reinhardt für seinen „Faust" nahezu ein halbes Hundert Proben abgehalten haben.[26]

Den Professorentitel hatte Reinhardt übrigens von Herzog Carl Eduard verliehen bekommen, nachdem er mit seinem Ensemble vom Deutschen Theater Berlin mit 'Die Räuber' und 'Ein Sommernachtstraum' in Gotha gastiert hatte. Das Ensemblegastspiel seines Vorbildes Max Reinhardt befürwortete Meyern-Hohenberg, ansonsten lehnte er das Gastspielwesen mit zwei weiteren Ausnahmen ab:

> Ausnahmen hiervon möchte ich eigentlich nur ganz besonders gottbegnadeten Künstlern einräumen, die tatsächlich der Kunst ihrer Zeit einen neuen Stempel auf-

[24] Die Bedeutung von Gattungsbezeichnungen ist für das 19. Jahrhundert - im Gegensatz zum heutigen Theaterbetrieb - sehr hoch einzuschätzen. Während es damals zwar gelegentlich vorkam, daß kein Autor auf dem Theaterzettel genannte wurde (oder nur ein Pseudonym), so wurde aber immer die Gattungsbezeichung des gespielten Stücks auf dem Theaterzettel angegeben.

[25] Beilage zum Coburger Tageblatt vom 29.8.1909, S. 1.

[26] Ebd.

drücken. Und dann sind ja solche Gastspiele unvermeidlich, die auf ein Engagement abzielen.[27]

Die Analyse des Spielplans unter Meyern-Hohenberg zeigt, daß er das Gastspielwesen am Hoftheater nur bedingt einschränken konnte, da Gastspiele seit Gründung des Hoftheaters ein fester Bestandteil des Spielbetriebs waren und auch für dessen Aufrechterhaltung (z. B. bei Krankheitsfällen) und für Neuengagements unerläßlich waren. Ein Vergleich mit der Intendanz Ebarts soll die aber doch deutlich erkennbaren Einschnitte und Veränderungen im Gastspielbetrieb aufzeigen.

Gäste und Gastauftritte pro Spielzeit

	Gäste	Gastauftritte
1905/06	48	101
1906/07	48	83
1907/08	50	78
1908/09	42	77
1909/10	26	32
1910/11	46	71

Nachdem in die Spielzeit 1905/06 die höchste Zahl an Gastauftritten in der Geschichte des Hoftheaters fiel und in den drei Spielzeiten unter Intendant Ebart jeweils zwischen 48 und 50 Darsteller am Hoftheater gastierten, ging diese Zahl bereits in der Saison 1908/09 unter Benda etwas zurück. 1909/10 unter Meyern-Hohenberg ist ein erheblicher Rückgang der Gastspiele zu verzeichnen. Von den 25 Solisten wurden sieben (=28 %) nach ihrem Gastspiel engagiert. Die Gastspiele, die in der Spielzeit 1909/10 stattfanden, dienten somit tatsächlich - wie in der Programmrede als Ausnahme eingeräumt - vor allem als Gastspiele auf Engagement.

In der Saison 1909/10 fanden ebenso wie in den Jahren zuvor die meisten Gastauftritte in Opern statt. Allerdings besetzte Meyern-Hohenberg nicht vornehmlich - wie oft üblich - die Opern Wagners mit bekannten Gastsängern. Während in den beiden Spielzeiten unter Benda in jeweils 17 Vorstellungen von Wagneropern Gäste auftraten, gastierten bei den 24 Wagneraufführungen der Spielzeit 1909/10 nur in acht Vorstellungen fremde Sänger. Meyern-Hohenbergs Bevorzugung und Pflege des eigenen Ensembles zahlte sich aus: Die beiden Rekordeinnahmen[28] erzielenden Vorstellungen von 'Siegfried' und 'Götterdämmerung' im März 1910 wurden ausschließlich mit eigenen Ensemblemitgliedern bestritten.

[27] Ebd.
[28] Vgl. S. 370f.

VII.3 Intendant Wilhelm Holthoff von Faßmann (3.9.1911-13.11.1918, 1.679 Aufführungen)

Am 1.6.1911 wurde dem preußischen Oberleutnant Wilhelm Holthoff von Faßmann die „Führung der Geschäfte der Herzoglichen Hof-Kapell- und Theater-Intendanz"[1] übertragen. Mit Ausbruch des 1. Weltkrieges wurde der Intendant Holthoff von Faßmann zwar eingezogen, er konnte aber bereits am 25. September 1915 zurückkehren und wurde „pro forma zur Dienstleistung zum 2. Ersatzbataillon Inf.-Regt. Nr. 95 nach Coburg versetzt."[2] Am 31.7.1916 schied er aus dem Heeresdienst aus.[3] Auf die Intendantenpersönlichkeit Holthoffs von Faßmann wurden auch andere Theater aufmerksam; Herzog Carl Eduard erklärte am 15.11.1916 in einem geheimen Brief an den Generalintendanten der Königl. Hoftheater in Berlin, er würde Holthoff von Faßmann „als Leiter eines Preussischen Hoftheaters [...] zur Verfügung stellen"[4]. Diese Pläne wurden vorerst nicht verwirklicht. Auf Grund der politischen Umwälzungen nach Ende des 1. Weltkrieges mußte Herzog Carl Eduard am 13.11.1918 abdanken, das Herzogliche Hoftheater zu Coburg und Gotha wurde - „wegen Licht- und Kohlenmangels"[5] - geschlossen. Am 1.12.1918 wurde der Spielbetrieb wieder aufgenommen, die Mitglieder des ehemaligen Hoftheaters setzten die Spielzeit in Coburg unter dem Namen „Theater in Coburg" fort. Holthoff von Faßmann leitete dieses Theater bis zum 1.6.1919, danach ging er nach Berlin. Er war dort fünf Jahre Generalintendant der Charlottenburger Oper, wurde anschließend Verwaltungsdirektor des Deutschen Bühnenvereins und schließlich im Jahr 1936 Intendant der preußischen Staatstheater zu Berlin.[6] Er war der einzige Intendant des Hoftheaters zu Coburg und Gotha, der nach seiner dortigen Amtsperiode weiterhin am Theater arbeitete und dort sogar Karriere machte.

Der gesamten Intendanzperiode Holthoffs von Faßmann (1911-1918) soll als Analyseeinheit nur ein kurzer Überblick gewidmet werden; der Schwerpunkt der folgenden Ausführungen soll dagegen auf den Veränderungen liegen, die sich in der Spielplangestaltung während des 1. Weltkrieges bemerkbar machten. Um diese Veränderungen besser einordnen und bewerten zu können, werden die über das Hoftheater zu Coburg und Gotha gewonnenen

1 Bekanntmachung des Herzogs vom 1.6.1911. In: Staatsarchiv Coburg: Theater 682.
2 Paul von Ebart, Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927, S. 183.
3 Nach: Staatsarchiv Coburg: Theater 682.
4 Ebd.
5 Gottfried Mahling, Das Herzogliche Hoftheater (Coburgisches Landestheater). In: Coburg im Weltkrieg 1914/18. Hrsg. von Ludwig Ungelenk. Coburg 1922, S. 298-303. Hier: S. 300.
6 Angaben nach: Staatsarchiv Coburg: Theater 682.

Ergebnisse mit den Aufführungszahlen anderer deutscher Theater verglichen. Hierzu dient die Arbeit von Wolfgang Poensgen 'Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege' als Folie.

VORSTELLUNGEN - ABONNEMENT - MAIFESTSPIELE

Die ersten Jahre unter Intendant Holthoff von Faßmann sind durch einen regen Spielbetrieb gekennzeichnet. In den Spielzeiten 1911/12 und 1912/13 bestritt das Hoftheater jeweils 229 Vorstellungen - mehr als je zuvor. Der Grundstein des Spielbetriebs waren wie immer die Abonnementvorstellungen, allerdings ging seit ein paar Jahren die Zahl der Abonnenten in Coburg langsam, aber stetig zurück.

	Durchschnittl. Zahl der Abonnenten[7]	
	im Herbst in Coburg	im Winter in Gotha
1906/07:	473	665
1907/08:	454	678
1909/10:	446	681
1910/11:	408	687
1912/13:	365	683

Bei den sechs Abonnementzyklen im Herbst 1912 hatten in Coburg schließlich nur noch durchschnittlich 365 Zuschauer ein Abonnement; im Frühjahr 1913 wurde dann ein Tiefpunkt mit nur 314 Abonnenten[8] erreicht, da die Zahl der Abonnenten auch in diesem Frühjahr - wie in den meisten Jahren - etwas geringer war als im Herbst. Während das Hoftheater somit einen Teil seines Stammpublikums in Coburg verlor, blieb die Zahl der Abonnenten in Gotha konstant. Obwohl weiterhin mehr Vorstellungen in Coburg als in Gotha gegeben wurden, übertrafen die in Gotha erzielten Einnahmen auf Grund der stabileren Zuschauerzahlen diejenigen in Coburg bei weitem. Eine weitere wichtige Einnahmequelle dieser Jahre waren die in Coburg wie auch in Gotha durchgeführten Fremdenvorstellungen.

Eine Neuerung im traditionellen Spielschema und gleichzeitig eine Aufwertung der Frühjahrsspielperiode in Coburg gab es durch die Einführung der Maifestspiele im Jahr 1913. Die Maifestspiele fanden 1914 wiederum statt, mußten dann während des 1. Weltkrieges eingestellt werden und wurden 1920 wiederbelebt. Sie wurden auf höchsten Befehl des Herzogs durchgeführt - ein Vorläufer und Vorbild dieser Festspielidee waren sicherlich die Festspiel-Vorstellungen im Sommer 1893 anläßlich des Opernpreisausschreibens. Die Maifestspiele 1913 brachten ebenfalls in erster Linie Opernaufführungen: am 15.5. 'Die Königskinder'/Humperdinck, am 16.5. 'Die

7 Ermittelt nach den Akten im Staatsarchiv Coburg: Theater R 460 (1906/07), R 464 (1907/08), R 472 (1909/10), R 476 (1910/11), R 484 (1912/13).

8 Das VIII. Abonnement in Coburg, das die Vorstellungen vom 16.5.-1.6.1913 umfaßte, hatten nur 314 Theaterbesucher abonniert (vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater R 484).

Hochzeit des Figaro'/Mozart, am 18.5. 'Die Meistersinger von Nürnberg'/ Wagner, am 19.5. 'Jedermann'/Hofmannsthal und am 20.5. 'Der Bürger als Edelmann'/Molière und 'Ariadne auf Naxos'/Strauss. Während bei den Opernaufführungen zum Teil berühmte Sänger von anderen Theatern gastierten und erhöhte Preise galten, wurde 'Jedermann' ausschließlich von eigenen Darstellern gegeben, und es galten gewöhnliche Preise. Keines der genannten Stücke wurde speziell für die Maifestspiele einstudiert, es handelte sich um Repertoirestücke des Hoftheaters. Die besondere Attraktion dieser Vorstellungen machten in erster Linie die Gastdarsteller oder im Fall von 'Ariadne auf Naxos' auch das Dirigat des Komponisten Richard Strauss aus.

'Ariadne von Naxos' wurde am 1.12.1912 - bereits 37 Tage nach der Uraufführung - in Coburg erstaufgeführt. Diese Oper hatte eine sehr erfolgreiche Aufführungsserie, denn es folgten in Coburg weitere Aufführungen am 7.12., 8.12., 19.12.1912 und 2.1.1913. Die genannten fünf Vorstellungen fanden bei erhöhten Preisen statt, was ein weiteres Indiz für die Beliebtheit dieser Oper ist. Mit insgesamt elf Aufführungen wurden 'Ariadne von Naxos' und 'Der Bürger als Edelmann'/Molière, die immer gemeinsam an einem Abend gegeben wurden, die meistgespielten Stücke der Spielzeit 1912/13. Neben dem 'Rosenkavalier', der bereits am 21.5.1911 in Coburg erstaufgeführt worden war, konnte sich mit 'Ariadne von Naxos' noch ein zweites erfolgreiches Repertoirestück von Richard Strauss am Hoftheater etablieren. 'Der Rosenkavalier' gehörte auch mit zu den meistgespielten Werken der Intendanz Holthoffs von Faßmann.

STÜCKE

Die meistgespielten Stücke unter Intendant Holthoff von Faßmann

1.	Tannhäuser / Wagner	38 Aufführungen
2.	Carmen / Bizet	31 Aufführungen
3.	Das Dreimäderlhaus / Berté	29 Aufführungen
4.	Die Meistersinger von Nürnberg / Wagner	28 Aufführungen
5.	Tiefland / d'Albert	25 Aufführungen
6.	Die Königskinder / Humperdinck	24 Aufführungen
	Der Rosenkavalier / Strauss	24 Aufführungen
8.	Lohengrin / Wagner	22 Aufführungen
	Mignon / Thomas	22 Aufführungen
10.	Siegfried / Wagner	21 Aufführungen

Bei den zehn meistgespielten Stücken ist Wagner gleich mit vier Opern vertreten. 'Tannhäuser', 'Die Meistersinger von Nürnberg' und 'Siegfried' standen in jeder Spielzeit unter Holthoff von Faßmann auf dem Spielplan und repräsentieren damit am deutlichsten den alten Typus der Repertoireoper. 'Carmen' und 'Der Rosenkavalier' wurden mit Ausnahme der Saison 1914/15 in jeder Spielzeit aufgeführt. Unter den zehn meistgespielten Werken sind -

ebenso wie bei den vorhergehenden Intendanten Ebart und Benda/Meyern-Hohenberg - keine Dramen vertreten, da diese wesentlich geringere Wiederholungszahlen erzielten. Im Sprechtheater gab es keine Stücke mehr, die über Jahre hinweg dem Repertoire angehörten, so daß unter Holthoff von Faßmann kein Drama in mehr als drei Spielzeiten gegeben wurde.

Die meistgespielten Dramen unter Intendant Holthoff von Faßmann

1.	Im weißen Röss'l / Blumenthal+Kadelburg	20 Aufführungen
2.	Der Bürger als Edelmann / Molière	16 Aufführungen
3.	Wilhelm Tell / Schiller	15 Aufführungen
4.	Pension Schöller / Jacoby+Laufs	13 Aufführungen
5.	Jedermann / Hofmannsthal	12 Aufführungen
6.	Alt-Heidelberg / Meyer-Förster	11 Aufführungen
	Robert und Bertram / Raeder	11 Aufführungen
	Der Störenfried / Benedix	11 Aufführungen
	Wieselchen / Lenz	11 Aufführungen

Unter den zehn meistgespielten Dramen sind nur drei Erstaufführungen ('Der Bürger als Edelmann', 'Jedermann' und 'Wieselchen') zu finden, ansonsten waren alte und bereits seit langem am Hoftheater gespielte Stücke wieder erfolgreich. Verblüffend ist die Parallele zu den meistgespielten Dramen unter Herzog Alfred (1893-1900): Damals war 'Im weißen Röss'l' ebenfalls das meistgespielte Drama, und 'Wilhelm Tell' und 'Pension Schöller' lagen ebenfalls an Platz 3 und 4. Mit der Posse 'Robert und Bertram' und dem Lustspiel 'Der Störenfried' konnten sich sogar noch zwei erfolgreiche Dramen aus der Zeit Ernsts II. (1844-93) plazieren. Von den neueren, modernen Dramatikern konnte sich der am 5.11.1912 erstmals aufgeführte Hofmannsthal mit 'Jedermann' und auch mit seiner Bearbeitung von 'Der Bürger als Edelmann' am schnellsten durchsetzen, aber insgesamt betrachtet kamen die meisten der modernen Dramen nicht auf annähernd so hohe Wiederholungszahlen wie die genannten alten Lustspiele und Possen. Von daher verwundert es kaum, daß bei den meistgespielten Autoren wieder einmal vor allem die klassischen Autoren und der seit Jahrzehnten viel gespielte Kadelburg vertreten sind.

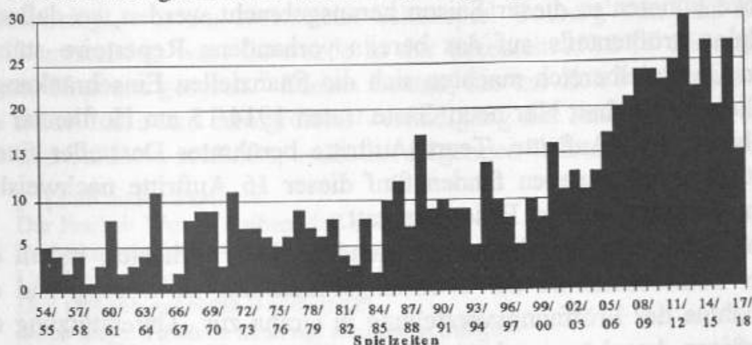
AUTOREN

Die meistgespielten Autoren unter Intendant Holthoff von Faßmann

1.	Richard Wagner	171 Aufführungen
2.	Albert Lortzing	53 Aufführungen
	Friedrich Schiller	53 Aufführungen
4.	Richard Strauss	47 Aufführungen
5.	Wolfgang Amadeus Mozart	46 Aufführungen
6.	Gustav Kadelburg	43 Aufführungen
	William Shakespeare	43 Aufführungen
8.	Oskar Blumenthal	33 Aufführungen
9.	Georges Bizet	31 Aufführungen
	Johann Wolfgang Goethe	31 Aufführungen

Richard Wagner dominierte den Spielplan der Zeit uneingeschränkt: Von den 1.679 Aufführungen des Hoftheaters entfielen 171 Aufführungen (=10,18 %) auf seine Werke. 1913 - im Jahr seines 30. Todestages und seines 100. Geburtstages - wurde in Gotha ein „Wagner-Gedächtnis-Cyklus"[9] veranstaltet: Zehn seiner Opern, von 'Rienzi' bis 'Götterdämmerung', wurden in der Reihenfolge ihrer Entstehung aufgeführt. Insgesamt gab es 30 Aufführungen seiner Werke in der Spielzeit 1912/13 - dies war die höchste Aufführungszahl, die ein Komponist jemals am Hoftheater erreichen konnte.

Die Aufführungszahlen der Werke Wagners pro Spielzeit (1854/55-1917/18)



In der Grafik wird die mit der Spielzeit 1905/06 (d. h. den Amtsantritten des Herzogs Carl Eduard und des Intendanten Ebart) einsetzende Explosion der Aufführungszahlen der Werke Wagners sehr deutlich. In den Spielzeiten 1906/07 bis 1916/17 entfielen immer mindestens zwanzig Aufführungen pro Saison auf die Opern Wagners, der damit seine Führungsposition im Spielplan, die er bereits seit der Intendanz Tempelteys (1868-74) inne hatte, noch weiter ausbauen konnte.

Die hinter Wagner liegenden Autoren Lortzing und Schiller hatten bereits in der vorhergehenden Intendanzperiode diese Positionen inne gehabt. Das

[9] So lautete die Ankündigung auf den Theaterzetteln - z. B. am 2.2.1913.

Repertoire hatte sich, zumindest bezüglich der meistgespielten Autoren, in den zurückliegenden Jahren wenig gewandelt. Schiller war seit der Zeit unter dem Regenten Hohenlohe-Langenburg (1900-05) der meistgespielte Dramatiker. Einzig Richard Strauss konnte sich als neuer, zeitgenössischer Komponist sehr schnell am Hoftheater durchsetzen.

Die Dominanz alter Stücke und die geringe Präsenz zeitgenössischer Autoren im Spielplan des Hoftheaters ist u. a. auch auf den rückwärtsgewandten Spielplan der Kriegsjahre zurückzuführen. Dieser soll nun im folgenden näher betrachtet werden.

Der Spielplan des Hoftheaters im 1. Weltkrieg

Nachdem im Sommer 1914 der Krieg erklärt worden war, konnte das Theater auf Grund der angespannten finanziellen Lage im Herzogtum nicht - wie üblich - Anfang September eröffnet werden. Da das Theaterpersonal bereit war, mit verminderten „Kriegsnotgagen“[10] zu spielen, begann die Spielzeit 1914/15 schließlich am 11.10.1914. Auch die Eintrittspreise mußten herabgesetzt werden, so daß äußerste Sparsamkeit diese erste Kriegsspielzeit kennzeichnet. Der Spielbetrieb war in mehrerlei Hinsicht eingeschränkt. In Coburg wurde anfangs nur zwei- und dann dreimal pro Woche gespielt, die gesamte Spielzeit 1914/15 umfaßte lediglich 134 Vorstellungen. Nur sechs neue Stücke konnten in dieser Saison herausgebracht werden, so daß sich der Spielplan größtenteils auf das bereits vorhandene Repertoire stützen mußte. Im Gastspielbereich machten sich die finanziellen Einschränkungen sehr deutlich bemerkbar: Nur neun Gäste traten 1914/15 am Hoftheater auf und absolvierten 16 Auftritte. Teure Auftritte berühmter Darsteller finden sich nicht darunter, dagegen fanden fünf dieser 16 Auftritte nachweislich wegen einer Erkrankung[11] im Ensemble statt.

Die Solidarität mit den Soldaten bekundete das Hoftheater, indem die Hälfte der Bruttoeinnahme der Eröffnungsvorstellung in Coburg und die Tageseinnahme der Eröffnungsvorstellung in Gotha zur „Unterstützung der hilfsbedürftigen Angehörigen der ins Feld gezogenen Krieger“[12] überwiesen wurde. Die Stückauswahl für diese beiden Eröffnungsvorstellungen wurde von der Kriegssituation bestimmt, denn beide wurden mit dem 'Prolog „1914“' eröffnet, der von dem Coburger Christian Sümmerer geschrieben worden war. In Coburg folgte darauf 'Wallensteins Lager' und der dritte Aufzug von 'Lohengrin', in Gotha wurde 'Tannhäuser' gespielt. Ansonsten gab es keine Stücke in dieser Spielzeit, die der aktuellen Tagesdramatik zuzurechnen wären und die Bezug auf die Kriegsereignisse des Jahres näh-

10 Gottfried Mahling, Das Herzogliche Hoftheater (Coburgische Landestheater). In: Coburg im Weltkrieg 1914/18. Hrsg. von Ludwig Ungelenk. Coburg 1922, S. 298-303. Hier: S. 298.

11 Dies geht aus den zusätzlichen Bekanntmachungen zu den Theaterzetteln hervor.

12 Theaterzettel vom 11.10.1914 und 24.1.1915.

men. Der Spielplan präsentierte sich in dieser Beziehung 1914/15 wesentlich zurückhaltender als während des Krieges 1870/71, als es „patriotische Vorstellungen"[13] und etliche Aufführungen von Stücken gab, die als Reaktion auf den deutsch-französischen Krieg geschrieben waren.[14] Das Hoftheater zu Coburg und Gotha verhielt sich in der ausgeübten Zurückhaltung übereinstimmend mit anderen Hoftheatern; Poensgen charakterisiert die Einstellung der Hoftheater am Beispiel Wiens folgendermaßen:

> Wie fast alle deutschen Hoftheater hielt sich auch das Wiener in konservativen Grenzen. Es blieb auf diese Weise davor bewahrt, mit den schlechten Tageserzeugnissen in allzu nahe Berührung zu geraten[15].

DAS SPRECHTHEATER

Poensgen unterteilt den Spielplan deutscher Bühnen im 1. Weltkrieg in drei Perioden: Die erste Spielzeit 1914/15 sei gekennzeichnet durch eine „bewußt nationale Haltung im Repertoire"[16], ab 1915 setze ein „Stimmungsumschwung"[17] ein, der in den Spielzeiten 1915/16 und 1916/17 dazu führe, sich auf die „Einstudierung teils alter, teils neuer, im allgemeinen freundlich-harmloser Stücke zu verlegen."[18] In der Spielzeit 1917/18 werden außerdem erste „pazifistische Tendenzen"[19] sichtbar.

Eines der Stücke, das überdeutlich eine nationale Gesinnung zum Ausdruck bringt, war das historische Schauspiel 'Colberg' von Paul Heyse, das 1865 entstanden war. Es wurde in der Spielzeit 1914/15 169mal an deutschen Theatern gespielt.[20] Dieses Drama, das zur Zeit Napoleons spielt und die heldenhafte und erfolgreiche Verteidigung der Stadt Colberg durch Bürger und Soldaten schildert, endet mit folgenden Worten:

> [...] Laß dieses Saatkorn
> Der Freiheit Wurzel treiben, daß es bald
> Das ganze deutsche Vaterland umschatte,
> Und keines fremden Unterdrückers Fuß
> Den heiligen geliebten Boden trete!
> Doch dieses Höchste kann nur *eins* uns schaffen:
> Ein treuverbrüdert' Volk, ein Volk in Waffen![21]

'Colberg', das Tugenden wie „Vaterlandsliebe", „Heldenmut" und „Aufopferung" propagiert, zeigt in erster Linie die Bürger der Stadt, die sich, ihre

[13] Vgl. die Theaterzettel vom 18.10.1870 und 26.9.1871.
[14] Vgl. Kapitel IV.5, S. 260.
[15] Wolfgang Poensgen, Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege. Berlin 1934, S. 38.
[16] Wolfgang Poensgen, Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege. Berlin 1934, S. 5.
[17] Ebd.
[18] Wolfgang Poensgen, Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege. Berlin 1934, S. 65.
[19] Wolfgang Poensgen, Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege. Berlin 1934, S. 5.
[20] Nach: Wolfgang Poensgen, Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege. Berlin 1934, S. 45.
[21] Paul Heyse, Colberg. Stuttgart/Berlin 1912, S. 142.

Familie, ihren Besitz und ihre Stadt gegen feindliche Eroberer verteidigen. Das Drama nimmt damit eindeutig Stellung gegen jegliche Art von Eroberungskrieg, allerdings scheint diese Lesart in der Spielzeit 1914/15 weniger beachtet worden zu sein als der Schlußaufruf des Stücks: „ein Volk in Waffen!". Am Hoftheater zu Coburg und Gotha war 'Colberg', das dort 1893 erstaufgeführt worden war, das meistgespielte Stück der Saison 1914/15. In den folgenden Jahren wurde 'Colberg' nicht mehr gespielt.

Die erste Novität der Saison 1914/15 war das Lustspiel 'Die Barbaren'/Stobitzer am 29.12.1914. Hiermit wurde auf ein Drama zurückgegriffen, das den deutsch-französischen Krieg 1870/71 als Hintergrund einer Liebesgeschichte benutzt. Das Stück spielt auf dem Schloß eines französischen Marquis, dessen beide Töchter sich in zwei einmarschierende deutsche Offiziere verlieben. Es endet mit einer Doppel-Verlobung, und die eine Tochter resümiert: „Es ist nun einmal unser Schicksal, von den Deutschen erobert zu werden."[22] Deutsch-nationale Gesinnung und eine promilitärische Einstellung wurden auch in mehreren älteren Militärstücken, deren Kern eine Liebeshandlung war, vermittelt: So wurde das Erfolgsstück der Spielzeit 1880/81 'Krieg im Frieden'/Moser zum zweitmeistgespielten Drama der Saison 1914/15.

Die Zahl der Dramen mit historischen Stoffen - vor allem aus der deutschen Geschichte - war 1914/15 außergewöhnlich hoch, in den meisten Stücken wurden Kämpfe bzw. Kriege thematisiert oder dargestellt. Exemplarisch hierfür möchte ich diejenigen Werke der Klassiker nennen, die 1914/15 aufgeführt wurden: von Schiller 'Wallensteins Lager', 'Die Piccolomini', 'Wallensteins Tod' und 'Die Räuber', von Goethe 'Götz von Berlichingen' und 'Egmont', von Lessing 'Minna von Barnhelm' und von Kleist 'Prinz Friedrich von Homburg'. Kleists Drama, das bezeichnenderweise am 2.10.1866 - nach dem Sieg Preußens über Österreich - in Coburg erstaufgeführt worden war, wurde gleich zu Beginn der ersten Kriegsspielzeit am 22.10.1914 wieder neu einstudiert.

In den Spielzeiten 1915/16 und 1916/17 griff der Spielplan des Hoftheaters verstärkt auf Dramen des 19. Jahrhunderts zurück, eine Auseinandersetzung mit aktuellen Stücken und der Kriegswirklichkeit wurde vermieden. Poensgen registriert allgemein für die deutschen Bühnen in diesem Zeitraum eine Zunahme der „biedermeierlichen Theaterstücke"[23]. Am Hoftheater wurden z. B. 'Der Störenfried'/Benedix, 'Des Königs Befehl'/Töpfer, 'Robert und Bertram'/Raeder, 'Dorf und Stadt'/Birch-Pfeiffer und sogar wieder 'Die deutschen Kleinstädter'/Kotzebue gespielt.

[22] Heinrich Stobitzer, Die Barbaren. Leipzig 1895, S. 86.
[23] Wolfgang Poensgen, Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege. Berlin 1934, S. 74.

Während an manchen fortschrittlichen deutschen Theatern gegen Ende des Krieges expressionistische Dramen und Dramen mit pazifistischen oder revolutionären Inhalten gespielt wurden, verhielt sich das Hoftheater in Coburg und Gotha den neuen Tendenzen gegenüber zurückhaltend. Der Wandel im Repertoire der letzten Kriegsjahre vollzog sich in Coburg und Gotha auf einer anderen, unauffälligeren Ebene und läßt sich sehr gut am Wandel der von den Klassikern gespielten Dramen ablesen, deren Handlungsschwerpunkt sich zunehmend von dem Schlachtfeld in die Innenräume verlagert. Bei der Auswahl der Stücke wurden weniger heroische Dramen berücksichtigt, statt dessen könnten einzelnen Stücken erste „pazifistische Tendenzen" unterstellt werden. In der letzten Kriegsspielzeit 1917/18 wurden von Schiller nur 'Don Carlos' und 'Maria Stuart' aufgeführt, von Goethe wurde am 13.3.1917 die „verteufelt humane" 'Iphigenie auf Tauris' und von Lessing wurde am 21.9.1917 sein „Toleranzdrama" 'Nathan der Weise' neu einstudiert. Kleist wurde überhaupt nicht mehr gespielt.

Der Spielplan der Kriegsjahre wurde wesentlich durch Stücke und damit auch durch Autoren vergangener Epochen bestimmt: In erster Linie waren dies die deutschen Klassiker und Shakespeare, in geringerem Maße auch die Dramatiker des 19. Jahrhunderts wie Schönthan, Moser und Benedix. Obwohl während der Kriegsjahre hauptsächlich deutsche Dramatiker gespielt wurden, waren die Aufführungszahlen mancher moderner, deutscher Autoren rückläufig. Hofmannsthal und Schnitzler wurden z. B. erst in der letzten Kriegsspielzeit 1917/18 wieder am Hoftheater gespielt. Der häufige Rückgriff auf ältere Dramen spiegelt sich auch in der folgenden Auswertung wider.

Aufführungsanteil verstorbener Dramatiker an den Sprechtheateraufführungen[24]

1911/12 :	33,33 %
1912/13 :	53,23 %
1913/14 :	56,36 %
1914/15 :	63,89 %
1915/16 :	54,21 %
1916/17 :	35,25 %
1917/18 :	41,50 %

Die gesamte Intendanz Holthoffs von Faßmann ist geprägt durch viele Aufführungen verstorbener Dramatiker, den größten Anteil mit 63,89 % hatten diese Aufführungen jedoch in der ersten Kriegsspielzeit 1914/15. Erst in den beiden letzten Kriegsspielzeiten konnten sich zeitgenössische Autoren wie-

[24] Da nicht von allen Dramatikern der genaue Todestag bekannt war, wurde nur das Todesjahr für die Auswertung herangezogen. Alle Dramatiker, die vor 1912 verstorben waren, wurden also für die Auswertung der Spielzeit 1911/12 als verstorbene Dramatiker gezählt.
Es wäre sicherlich wünschenswert, eine Auswertung durchzuführen, die sich an den Uraufführungsdaten der Dramen orientiert, um eine Überalterung des Spielplans nachzuweisen. Da aber die Uraufführungsdaten vieler Dramen nicht vorliegen, muß man sich ersatzweise mit den Lebensdaten der Autoren begnügen.

der verstärkt durchsetzen: Der meistgespielte Dramatiker der Saison 1916/17 war Ludwig Thoma, 1917/18 war dies Oskar Blumenthal.

Neben diesen bisher erörterten Veränderungen im Repertoire war die einschneidenste Folge der Kriegsjahre sicherlich der weitgehende Ausschluß ausländischer Dramen vom Spielplan des Hoftheaters. In der ersten Kriegsspielzeit, in der eine „bewußt nationale Haltung im Repertoire"[25] allgemein vorherrschte, wurden in Coburg und Gotha ausschließlich Dramen deutscher Autoren gespielt.

Anteil der Dramenaufführungen nach Nationalität des Autors

	Deutschland[26]	England	Frankreich	Norwegen	Schweden	Griechenland
1913/14 :	77,78%	8,73%	11,11%	1,59%	0,00%	0,79%
1914/15 :	100,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%
1915/16 :	92,59%	2,78%	0,00%	4,63%	0,00%	0,00%
1916/17 :	90,16%	7,38%	0,00%	0,00%	2,46%	0,00%
1917/18 :	85,71%	7,48%	2,72%	4,08%	0,00%	0,00%

Während 1914/15 nur deutsche Dramen gespielt wurden, war man bereits 1915/16 dieser Einseitigkeit des Spielplans überdrüssig. Dramen des Kriegsgegners Frankreich sollten allerdings nicht gegeben werden, deshalb griff man auf Stücke der neutralen skandinavischen Länder zurück: 1916/17 wurde erstmals Strindberg am Hoftheater aufgeführt. Die Ablehnung englischer Dramatik beschränkte sich nur auf zeitgenössische Dichter - Oscar Wilde wurde z. B. während des Krieges überhaupt nicht mehr gespielt. Stücke Shakespeares wurden dagegen nur vorübergehend - in der Spielzeit 1914/15 - aus dem Spielplan genommen. Die Aufführungskurve Shakespeares am Hoftheater zu Coburg und Gotha ähnelt derjenigen an anderen deutschen Theatern; Poensgen nennt die Aufführungszahlen Shakespeares an deutschen Bühnen pro Jahr: 1913 1.133 Aufführungen, 1914 983 Aufführungen, 1915 675 Aufführungen, 1916 1.179 Aufführungen.[27] 1916 - im 300. Todesjahr - wurde Shakespeare an deutschen Bühnen (inkl. Coburg und Gotha) wieder genauso häufig wie vor dem Krieg gespielt. Der Ausschluß französischer Dramatik wurde am Hoftheater drei Spielzeiten lang konsequent praktiziert, erst am 8.4.1918 kam wieder ein französisches Drama auf die Hoftheaterbühne, aber - ähnlich wie bei der englischen Dramatik - ein Stück eines längst verstorbenen Dichters: 'Der eingebildete Kranke'/Molière.

25 Wolfgang Poensgen, Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege. Berlin 1934, S. 5.
26 Inkl. Österreich-Ungarn.
27 Angaben nach: Wolfgang Poensgen, Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege. Berlin 1934, S. 53.

Das Musiktheater

Die beiden Tendenzen des Sprechtheaterspielplans im 1. Weltkrieg - Rückgriff auf Dramen längst verstorbener Autoren und der weitgehende Ausschluß der Stücke des feindlichen Auslandes - werden auch im Spielplan des Musiktheaters deutlich, bei einer Analyse des Opernspielplans läßt sich sogar deren enge Verknüpfung nachweisen.

Aufführungsanteil verstorbener Komponisten an den Opernaufführungen[28]

1911/12 :	56,86%
1912/13 :	64,55%
1913/14 :	65,26%
1914/15 :	83,10%
1915/16 :	88,64%
1916/17 :	68,13%
1917/18 :	67,12%

Im Sprechtheater gab es vor allem 1914/15 außergewöhnlich viele Aufführungen von Stücken verstorbener Autoren, im Opernbereich erstreckte sich diese Tendenz auf die beiden Spielzeiten 1914/15 und 1915/16. In 1914/15 entfielen 38,03 % aller Opernaufführungen auf Werke Richard Wagners, dessen Anteil am Spielplan damit so groß wie nie zuvor war. Die Aufführungszahlen der zeitgenössischen deutschen Komponisten waren rückläufig: Während ihr Aufführungsanteil 1913/14 noch bei 26,32 % lag, sank er in 1914/15 auf 15,49 % und 1915/16 auf nur 11,36 %. Richard Strauss, der meistgespielte zeitgenössische Komponist unter Intendant Holthoff von Faßmann, wurde beispielsweise 1914/15 überhaupt nicht gespielt. Mit dieser Spielzeit brach die erfolgreiche Aufführungsserie seiner Oper 'Ariadne auf Naxos' ab, die erst wieder am 24.10.1918 herausgebracht wurde. Es ist denkbar, daß diese Oper abgesetzt wurde, weil sie immer gemeinsam mit Molières 'Der Bürger als Edelmann' gegeben wurde, und daß auch sie somit ein Opfer der Spielplansäuberung von französischer Dramatik wurde. Der Rückgang der Aufführungszahlen zeitgenössischer deutscher Komponisten war aber nur in geringem Maße für die Veraltung des Opernrepertoires während des 1. Weltkrieges verantwortlich, in erster Linie wurden die Opern zeitgenössischer ausländischer Komponisten aus dem Repertoire entfernt. In den vier Kriegsspielzeiten kam es nur zu einer einzigen Opernaufführung eines lebenden, ausländischen Komponisten ('Cavalleria rusticana'/Mascagni am 10.1.1915), denn auch im Musiktheater machte sich die Verdrängung

[28] Die Auswertung wurde analog zu der Auswertung für das Sprechtheater (S. 371) durchgeführt. Bei den Opern konnte auch eine Auswertung anhand der Uraufführungsdaten gemacht werden, die bestätigt, daß in den beiden Spielzeiten 1914/15 und 1915/16 verstärkt sehr alte Opern aufgeführt wurden. Die von mir bevorzugte Orientierung am Todesdatum des Komponisten an Stelle des Uraufführungsdatums erhält aber für die Zeit des 1. Weltkrieges eine zusätzliche Begründung: Es sollten zeitgenössische bzw. noch tantiemenpflichtige Komponisten des Auslandes nicht gespielt werden, um Zahlungen an die Kriegsgegner zu vermeiden.

ausländischer Kunstwerke sehr stark bemerkbar. Am stärksten hiervon betroffen waren die modernen italienischen Komponisten Puccini, Leoncavallo und Mascagni, deren Aufführungsserien am Hoftheater 1914/15 jäh abrissen. Einen 100%-deutschen Spielplan durchzuführen, war im Musiktheater aber offensichtlich nicht möglich:

Anteil der Musiktheateraufführungen nach Nationalität des Autors

	Deutschland[29]	Frankreich	Italien
1913/14 :	75,00%	10,83%	14,17%
1914/15 :	88,73%	0,00%	11,27%
1915/16 :	70,91%	28,18%	0,91%
1916/17 :	89,06%	10,94%	0,00%
1917/18 :	88,00%	9,60%	2,40%

Der Anteil der Aufführungen deutscher Komponisten stieg mit der Spielzeit 1914/15 stark an. Da Italien erst im Mai 1915 dem Krieg beitrat, wurden italienische Kompositionen 1914/15 noch relativ häufig gespielt und erst ab der zweiten Kriegsspielzeit boykottiert. Der Anteil französischer Aufführungen sank ebenso wie im Sprechtheater erstmalig in der Geschichte des Hoftheaters auf 0%, allerdings wurde im Musiktheater die Ausgrenzung französischer Stücke mit der Spielzeit 1915/16 wieder aufgehoben. Das Hoftheater zu Coburg und Gotha verhielt sich mit dieser Spielplanpolitik konform zu einem Beschluß des Deutschen Bühnenvereins vom Dezember 1914, in dem eingeräumt wurde,

> Werke der Komponisten, die ihrer Staatszugehörigkeit nach den kriegsführenden Mächten angehören, nicht vom Spielplan der deutschen Bühne auszuschließen, falls die Opern zu den klassischen Meisterwerken zu rechnen, weil die Komponisten verstorben oder Tantièmenansprüche nicht mehr erhoben werden können.[30]

Mit Hilfe dieses Zugeständnisses konnten ab der Spielzeit 1915/16 etliche französische Opern des 19. Jahrhunderts wieder aufgeführt werden. In Coburg und Gotha kam es zu einem regelrechten Boom der französischen Opern, die mit 28,18% in 1915/16 sogar einen höheren Aufführungsanteil als vor dem Krieg erzielten. Aufgeführt wurden Opern der beiden Deutsch-Franzosen Offenbach und Meyerbeer sowie von Thomas, Auber, Bizet und Gounod. Auber und Offenbach, die in den Spielplänen der vergangenen Jahre kaum noch eine Rolle gespielt hatten, erlebten sogar auf Grund der Lizenz, verstorbene und nicht mehr tantiemenpflichtige Komponisten zu spielen, eine regelrechte Aufführungsrenaissance. Aubers 'Fra Diavolo' war anläßlich der Maifestspiele 1914 neu inszeniert worden, konnte 1914/15 nicht gegeben werden, wurde 1915/16 wiederaufgenommen und sechsmal

[29] Hierunter sind auch die Aufführungen von Kompositionen Kálmáns, Smetanas und Nedbals gefaßt, die aus Österreich-Ungarn zugehörigen Gebieten stammten.

[30] Zitiert nach: Wolfgang Poensgen, Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege. Berlin 1934, S. 51.

gespielt. In 1916/17 folgte eine Neueinstudierung von 'Maurer und Schlosser', die vier Aufführungen erlebte.

Insgesamt gesehen trifft die folgende - von Poensgen für die deutschen Bühnen allgemein getroffene - Aussage mit leichten Abschwächungen auch auf das Hoftheater zu Coburg und Gotha zu:

> Aus einer Statistik des Opernrepertoires geht eindeutig hervor, daß die Oper in wesentlich geringerem Maße als das Schauspiel auf die großen ausländischen Meisterwerke verzichten konnte.[31]

GATTUNGEN

Nicht nur bei den Stücken und Autoren, die während des 1. Weltkrieges gespielt wurden, gab es Veränderungen, sondern auch bei den Gattungen. Während die Gattungsverteilung in den ersten drei Spielzeiten unter Intendant Holthoff von Faßmann relativ konstant war, war sie in den Kriegsspielzeiten größeren Schwankungen unterworfen.

Aufführungsanteil der einzelnen Gattungen

	Schauspiel	Trauerspiel	Lustspiel	Oper	Operette/ Singspiel
1913/14 :	18,70%	9,76%	22,76%	38,62%	10,16%
1914/15 :	23,78%	1,40%	25,18%	49,65%	0,00%
1915/16 :	27,06%	2,29%	20,18%	40,37%	10,09%
1916/17 :	12,80%	4,00%	32,00%	36,40%	14,80%
1917/18 :	23,90%	1,84%	28,31%	26,84%	19,12%

In der Spielzeit 1914/15 änderte sich die Gattungsverteilung: Die Aufführungszahlen der Trauerspiele und Operetten gingen schlagartig zurück. Während Trauerspiele, die in den ersten drei Spielzeiten unter Holthoff von Faßmann jeweils einen Anteil von über 9 % hatten, in allen vier Kriegsspielzeiten wenig gespielt wurden, stieg der Anteil der Operetten und Singspiele bereits mit der Saison 1915/16 wieder auf Vorkriegsniveau und erreichte mit einem Aufführungsanteil von 19,12 % in 1917/18 den Höhepunkt in der Geschichte des Hoftheaters. Auf den ersten Blick erscheint es merkwürdig, daß zwei derart unterschiedliche Gattungen auf Grund des Kriegsausbruchs vom Spielplan des Hoftheaters verbannt wurden. Die Erklärung scheint darin zu liegen, daß angesichts der Kriegssituation extrem heitere sowie extrem ernsthafte Gattungen vermieden werden sollten. Die Leichtigkeit der Operettenwelt wurde als der ernsten Lage nicht angemessen betrachtet, statt dessen wurden im Musiktheater häufiger denn je die Opern Wagners und andere deutsche Opern (z. B. 'Der Freischütz', 'Tiefland') gegeben. Im Sprechtheater wurden historische, patriotische Schauspiele wie 'Colberg'

[31] Wolfgang Poensgen, Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege. Berlin 1934, S. 50.

oder Militärlustspiele wie Mosers 'Krieg im Frieden' oder 'Der Veilchenfresser' bevorzugt.

Mit der Saison 1915/16 setzte in Coburg und Gotha ein Umschwung ein, der - in der ersten Kriegsspielzeit eingeschränkte - Spielbetrieb normalisierte sich in vielfältiger Hinsicht. Der Patriotismus und die Euphorie der Bevölkerung bei Kriegsbeginn war deutlich zurückgegangen, das Theater konnte oder wollte diese Emotionen nun nicht mehr unterstützen und thematisieren. Die Vorstellungen sollten nunmehr vor allem vom (Kriegs-)Alltag ablenken. Poensgen konstatiert bei seiner Analyse der deutschen Bühnenspielpläne eine Tendenz, „freundlich-harmlose Stücke“[32] einzustudieren, und bei den Uraufführungen dieser Jahre eine „Vorliebe für die Gattungen 'Spiel', 'Märchen' und 'Operette“[33]. Im Herbst 1915 wurden in Coburg bereits zwei neue Operetten einstudiert, wodurch die Aufführungszahlen dieser Gattung wieder in die Höhe schossen. Mit der Spielzeit 1916/17 stiegen auch die Lustspielaufführungen stark an, so daß sowohl im Musiktheater wie auch im Sprechtheater der leichten Muse ein wesentlich größerer Spielplananteil zufiel als vor dem Krieg.

Das Hoftheater verweigerte sich zwar der Auseinandersetzung mit dem Kriegsgeschehen auf der Bühne und suchte Zuflucht bei den Stücken vergangener Zeiten und bei Operetten und Lustspielen, dennoch hatte das Theater eine wichtige Funktion in und für den Krieg. Die meisten Theater in Deutschland wurden trotz der wirtschaftlich schwierigen Lage während des Kriegs in vollem Umfang weiter betrieben. Ähnlich wie Intendant Holthoff von Faßmann, der bereits nach dem ersten Kriegsjahr nach Coburg versetzt wurde, durften viele Künstler bald an ihre Theater zurückkehren. Poensgen erläutert:

> Infolge des Entgegenkommens der Militärbehörden ist in den weiteren Kriegsjahren kaum mehr Klage über den Mangel an künstlerischen Kräften oder Statisten geführt worden.[34]

Von seiten des Staates war offensichtlich eingesehen worden, daß die Künstler auch am Theater eine wichtige Funktion erfüllen konnten - nicht nur an der Front. Das Theater als Instrument der Volksunterhaltung und Volksberuhigung wurde (wieder)entdeckt. Nach Poensgen wurde den Theatern in den letzten Kriegsjahren durch Senkung der Platzpreise und durch eine Vielfalt von „verbilligten Sonderaufführungen für Verwundete, Kriegs- und Rüstungsarbeiter, für die Gewerkschaften, für das Militär und die Schülerschaft“[35] eine neue Massenbasis gegeben. Die Gültigkeit dieser Aussage läßt sich auch am Hoftheater zu Coburg und Gotha nachweisen.

32 Wolfgang Poensgen, Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege. Berlin 1934, S. 65.
33 Wolfgang Poensgen, Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege. Berlin 1934, S. 69.
34 Wolfgang Poensgen, Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege. Berlin 1934, S. 142.
35 Wolfgang Poensgen, Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege. Berlin 1934, S. 90.

Die Voraussetzungen dafür, daß auch ärmere Bevölkerungsschichten das Hoftheater besuchen konnten, waren in Coburg und Gotha auch während des Krieges gegeben. 1914/15 wurden die Eintrittspreise drastisch gesenkt, und sie blieben bis Kriegsende unter dem Vorkriegsniveau. Die teilweise bereits seit Jahrzehnten bestehenden Sondervorstellungen wurden in den Kriegsspielzeiten weiterhin durchgeführt: die Gastspiele in Eisenach, das Fremdenabonnement, die Sondervorstellungen zu kleinen Preisen und die Volksvorstellungen. Bei den Volksvorstellungen mit ihren Einheitspreisen, zu denen die Plätze verlost wurden, und bei den Sondervorstellungen zu kleinen Preisen war das Theater immer sehr gut besucht. Des weiteren gab es jährlich im Herbst eine Schüler-Freivorstellung in Coburg. Im Winter 1917 wurden Sondervorstellungen für Rüstungsarbeiter zum Einheitspreis von 30 Pfg. eingeführt, in 1917/18 fanden 18 dieser Sondervorstellungen statt. Je mehr sich der Krieg seinem Ende näherte, um so mehr wurde der Spielbetrieb am Hoftheater intensiviert. Bei dem Winteraufenthalt in Gotha 1918 mußte das Hoftheaterensemble durchschnittlich 8,2 Vorstellungen pro Woche absolvieren. Das Hoftheater hatte sich durch das vielfältige Angebot an Vorstellungen und durch die Anpassung des Repertoires an ein gesteigertes Unterhaltungsbedürfnis neue Besucherschichten erobert. Der expandierte Spielbetrieb der letzten beiden Kriegsspielzeiten spiegelt dies wider: 1916/17 wurden 233 Vorstellungen, 1917/18 257 Vorstellungen gegeben. Die Zahl der Stücke stieg aber nicht dementsprechend an, 1916/17 war das Repertoire mit 59 Stücken sogar außergewöhnlich klein. Die durchschnittliche Aufführungshäufigkeit pro Stück lag in 1916/17 mit 4,24 daher so hoch wie nie zuvor - die Zuschauerbasis des Hoftheaters hatte sich eindeutig vergrößert. Einzelne Stücke konnten bisher am Hoftheater unbekannte Aufführungszahlen erreichen und große Zuschauermassen mobilisieren. Diese enorme Breitenwirkung hatten am Hoftheater vor allem das Singspiel 'Das Dreimäderlhaus'/Berté (1916/17: 21 Aufführungen) und die Operette 'Die Csardasfürstin'/Kálmán (1917/18: 16 Aufführungen). Das Hoftheater in Coburg und Gotha wurde dem Unterhaltungsbedürfnis breiter Bevölkerungsschichten während des 1. Weltkrieges mit einem daran angepaßten Spielplan vollauf gerecht.

VIII. Der Spielplan des Hoftheaters von 1827 bis 1918 - Überblick und Zusammenfassung

In der Geschichte und dem Spielplan des Hoftheaters von 1827 bis 1918 spiegelten sich die prägenden Einflüsse verschiedener Intendanten- und Regentenpersönlichkeiten wider, die in den vorangegangenen Kapiteln dargestellt wurden. Das Hoftheater reagierte in den 91 Jahren seines Bestehens in manchen Fällen sehr schnell, in anderen Fällen verspätet auf neue Tendenzen der Dramatik und Entwicklungen im Theaterbereich; im großen und ganzen aber zeigte sich - anhand der immer wieder eingestreuten Vergleiche mit anderen Bühnen - eine weitgehende Übereinstimmung des Repertoires in Coburg und Gotha mit dem anderer deutscher Theater. Eine ausführliche Analyse des Hoftheaters zu Coburg und Gotha kann somit durchaus Aufschluß über den Spielbetrieb eines typischen (Hof-)Theaters im 19. Jahrhundert geben.

Als Ergänzung zur bisherigen chronologischen Vorgehensweise soll im folgenden einerseits der Gesamtzeitraum 1827 bis 1918 als Untersuchungseinheit ausgewertet werden, andererseits sollen in einzelnen thematischen Bereichen Entwicklungslinien über die Jahrzehnte hinweg dargestellt werden. Während sich bei den gespielten Stücken, Autoren und Gattungen ein erheblicher Wandel im Laufe der 91 Jahre abzeichnete, war der Vorstellungsbetrieb in erster Linie durch eine erstaunliche Kontinuität gekennzeichnet.

VIII.1 Vorstellungsabende

1826 entstand das Herzogtum Sachsen-Coburg und Gotha, 1827 wurde das Herzogliche Hoftheater gegründet. Das Hoftheater bespielte von Beginn an beide Residenzstädte, ebenso wie der Hof in beiden Städten residierte. Bereits im Jahr 1828 hatte sich ein Wechselschema herausgebildet, nach dem sich Hoftheater und Hof im Herbst in Coburg, im Winter in Gotha und im Frühjahr wieder in Coburg aufhielten. Coburg wurde somit als Residenzstadt und Spielort des Theaters bis zum Ende des Herzogtums und des Hoftheaters 1918 bevorzugt.

Das Grundschema der drei Spielperioden Coburg-Gotha-Coburg ist bereits 1828 erkennbar, es kristallisierte sich im Laufe der Jahre immer deutlicher heraus und erstarrte schließlich zur genau festgelegten Form. Im Sommer 1832 gab es erstmals Theaterferien, 49 Tage lang blieb das Hoftheater geschlossen. In den folgenden Jahren unter Herzog Ernst I. schwankten Spielzeitbeginn, -ende und Dauer der Theaterferien noch beträchtlich, erst unter Herzog Ernst II. gab es feste Termine hierfür.[1] Die Spielzeit 1848/49 entsprach erstmals genau dem später bis auf wenige Ausnahmen üblichen Schema: Die Saison begann Anfang September in Coburg, von Anfang Januar bis Mitte April wurde in Gotha gespielt, die dritte Spielperiode war wieder in Coburg, wo die Spielzeit Anfang Juni endete. Die spielfreie Zeit währte knapp drei Monate, so daß die Darsteller Zeit zur Erholung und zum Gastieren an anderen Bühnen hatten. Gotha hatte auf Grund dieses Spielschemas nur dreieinhalb Monate im Jahr ein Theater, und es fanden - mit Ausnahme von drei Spielzeiten - somit in Gotha immer weniger Vorstellungen pro Spielzeit statt als in Coburg. Obwohl Gotha mehr Einwohner als Coburg hatte, dort durchschnittlich mehr Zuschauer pro Abend das Hoftheater besuchten und höhere Einnahmen erzielt wurden,[2] wurde das Spielschema niemals verändert bzw. diesen Gegebenheiten angepaßt, vielmehr wurde das tradierte, an dem Wechsel des Hofes orientierte Spielschema bis 1918 beibehalten.

Ein weiteres Merkmal des Spielbetriebs des Hoftheaters und für seine Kontinuität während des gesamten Bestehens ist das bereits 1827 eingeführte Abonnementsystem. Mit der Aufführung am 9.9.1827 begann in

[1] Ernst II. bemühte sich in den ersten Jahren seiner Regierung sehr darum, das Repertoire des Hoftheaters zu reglementieren (vgl. Kapitel IV.2). Zeitgleich und damit zusammenhängend erfolgte auch die endgültige Festlegung der einzelnen Spielperioden in Coburg und Gotha.

[2] Die Gültigkeit dieser Aussage läßt sich für alle Zeiträume, für die die Theaterakten über Einnahmen des Hoftheaters vorhanden sind, bestätigen - insbesondere also für die ersten beiden und die letzten beiden Jahrzehnte des Hoftheaters.

Coburg ein zwölf aufeinanderfolgende Vorstellungen umfassendes Abonnement, diese Abonnements über ein Dutzend Vorstellungen bildeten die alleinige Abonnementform in Coburg und Gotha bis 1890. Ab 1890 gab es zusätzlich das Fremdenabonnement, später kamen noch andere Vorstellungsarten wie Volksvorstellungen und Sondervorstellungen hinzu. Die ein Dutzend Vorstellungen umfassenden Abonnements blieben aber bis 1918 vorherrschend und bildeten die Basis des Spielbetriebs. Die folgende Auswertung bestätigt, daß das Hoftheater zu Recht als Abonnementtheater zu bezeichnen ist.

Anteil der Abonnementvorstellungen an den Vorstellungen in Coburg und Gotha[3]

Ernst I. (1827/28-1843/44)	89,85%
Ernst II. (1844/45-1867/68)	91,71%
Ernst II. (1868/69-1892/93)	95,16%
Alfred + Hohenlohe (1893/94-1904/05)	83,10%
Carl Eduard (1905/06-1916/17)[4]	77,79%

Der Anteil der Abonnementvorstellungen war unter Herzog Ernst II. am höchsten, während dessen Regierungszeit der geregelte Spielbetrieb eines Abonnementtheaters bis auf wenige Unterbrechungen konsequent durchgeführt wurde. Der Anteil der Vorstellungen bei aufgehobenem Abonnement lag zwischen 1,74 % (Ernst I.) und 3,47 % (Ernst II. [1844/45-1867/68] und Carl Eduard). Wenn das Abonnement aufgehoben war, handelte es sich zumeist um eine Musiktheateraufführung oder um ein Gastspiel. Diese Beobachtung gilt gleichermaßen für alle Regierungsperioden. In den Jahren unter Herzog Alfred ging der Anteil der Abonnementvorstellungen deutlich zurück, es gab nun ein vielfältigeres Vorstellungsangebot, das die Volksvorstellungen, verschiedene Sondervorstellungen und das Fremdenabonnement umfaßte. Hiermit wurde ein größerer Zuschauerkreis - sowohl durch Einbeziehung neuer Besucherschichten wie auch durch Besucher aus der Region - geworben und gewonnen. Unter Herzog Carl Eduard setzte sich die Aus-

[3] Bei dieser Auswertung wurden nur die Vorstellungen in Coburg und Gotha berücksichtigt, nicht die Gastspiele in Bad Liebenstein, Rudolstadt, Eisenach oder Erfurt. Einige wenige Vorstellungen, bei denen nicht bekannt ist, ob sie im oder außerhalb des Abonnements stattfanden, wurden ebenfalls nicht berücksichtigt. Mit dem Begriff Abonnementvorstellungen ist nur das „normale" Abonnement gemeint, nicht das Fremdenabonnement.

Als Untersuchungseinheit für die Auswertung wurden die Regierungsperioden der Herzöge gewählt. Nur der Regierungswechsel von Ernst I. zu Ernst II. fiel mitten in eine Theaterspielzeit, die Spielzeit 1843/44 wurde für die Auswertung noch vollständig zu Ernst I. gerechnet. Da die Regierungsperiode Ernsts II. sehr lang war, wurde sie aufgeteilt - als Zäsur habe ich den Sommer 1868 gewählt, in dem ein Intendantenwechsel erfolgte. Die Regierungsperioden von Herzog Alfred und dem Regenten Ernst zu Hohenlohe-Langenburg habe ich auf Grund ihrer kurzen Dauer zusammengefaßt.

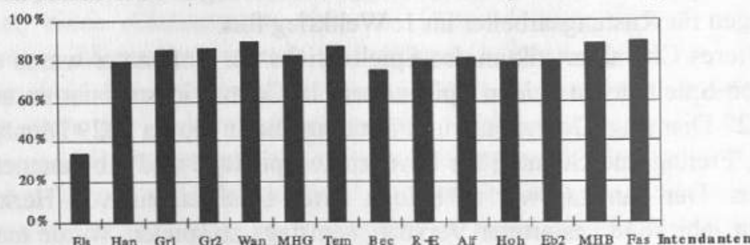
[4] Da von der Spielzeit 1917/18 nur sehr wenige Theaterzettel vorhanden sind und somit die Angaben über das Abonnement größtenteils fehlen, wurde diese Spielzeit bei der Auswertung ausgegrenzt.

weitung des Spielbetriebs u. a. durch Schülervorstellungen oder die Sondervorstellungen für Rüstungsarbeiter im 1. Weltkrieg fort.

Ein weiteres Charakteristikum des Spielbetriebs am Hoftheater waren die festgelegten Spieltage an beiden Spielstätten. In Coburg kristallisierten sich bereits 1827 Dienstag, Donnerstag und Sonntag und in Gotha 1829 Montag, Mittwoch, Freitag und Sonntag als bevorzugte Spieltage und Abonnementtage heraus. Der Samstag war an beiden Orten spielfrei, ein von Herzog Ernst II. im Jahr 1848 gestarteter Versuch, samstags zu spielen, wurde mangels Einnahmen schnell wieder eingestellt. Erst für das Fremdenabonnement wurden ab dem Jahr 1891 regelmäßig samstags Vorstellungen gegeben. Ende der 60er Jahre erhöhte sich die Zahl der (Abonnement-)Vorstellungen pro Woche, das Spieltageschema wurde aber nicht geändert, sondern schlicht um einen zusätzlichen Wochentag erweitert: In Coburg kam der Freitag als vierter Spieltag hinzu, in Gotha wurde der Donnerstag zum fünften Spieltag im Abonnement. Um die Jahrhundertwende erfuhr dieses Schema eine leichte Abänderung, denn auf Grund der häufig mittwochs stattfindenden Sondervorstellungen zu ermäßigten Preisen gab es in Gotha verstärkt Abonnementvorstellungen am Dienstag. Aber trotz dieser Erweiterungen blieb das bereits in den Gründungsjahren entstandene Spieltageschema bis 1918 erkennbar und bestimmend.

Der Sonntag war in beiden Städten der bevorzugte Spieltag, an dem immer gespielt wurde, während das skizzierte Spielschema bei den Spieltagen an den verschiedenen Werktagen nicht derart konsequent eingehalten wurde. Am Sonntag - im 19. Jahrhundert für viele Schichten der Bevölkerung der einzige arbeitsfreie Wochentag - kamen die meisten Zuschauer ins Theater, und die Tageskasse konnte überdurchschnittlich hohe Einnahmen verzeichnen. Schon im Jahr 1830 entwickelte sich der Sonntag zum Spieltag, der in erster Linie Musiktheateraufführungen vorbehalten war. Wie die folgende Grafik zeigt, setzte sich die Tradition der sonntäglichen Opernaufführungen am Hoftheater ungebrochen bis 1918 fort, und selbst am Landestheater Coburg werden in den neunziger Jahren dieses Jahrhunderts sonntags noch meistens Opern oder Operetten gespielt.

Anteil der Musiktheaterabende an den Vorstellungen am Sonntagabend[5]



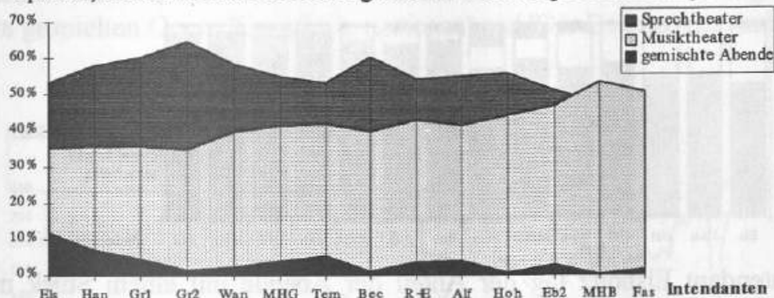
Nur in den ersten beiden Jahren unter Intendant Elsholtz überwogen die Sprechtheateraufführungen am Sonntag, unter allen folgenden Intendanten hatten die Musiktheateraufführungen einen wesentlich höheren Anteil. Während der Intendanzperiode Beckers (1874-88) kam es zur Auflösung der Oper, so daß der Anteil der sonntäglichen Musiktheateraufführungen zwangsläufig absinken mußte - er betrug für diesen Zeitraum nur 75,14 %. Die Spielplangestaltung an Sonntagen wich nicht nur in bezug auf den hohen Opernanteil vom durchschnittlichen Spielplan ab, sondern ab der Regierungszeit Ernsts II. zeigte sich auch eine bewußte Auswahl bei den wenigen sonntäglichen Sprechtheateraufführungen. Zum einen wurden häufig Stücke gespielt, die auf Grund ihrer Gattung, den Musik- und Gesangseinlagen dem Musiktheaterbereich nahestanden: Unter Ernst II. waren dies Possen mit Gesang (z. B. 'Robert und Bertram'/Raeder), ab den neunziger Jahren waren es die beliebten Ausstattungsstücke (z. B. 'Die Reise um die Welt'/Verne, 'Frau Venus'/Pasqué). Zum anderen wurden Schauspiele und Trauerspiele aufgeführt - eine Entwicklung, die unter Intendant Ebart (1889-93 und 1905-08) dazu führte, daß meist Stücke der Klassiker gegeben wurden. Lustspiele dagegen waren sonntags selten zu sehen. Die sonntäglichen Musiktheateraufführungen hatten einen besonderen Status im Spielplan, auch für die Spielzeiteröffnung in Coburg wurde ab der Spielzeit 1847/48 meist ein Sonntag und eine Opernvorstellung ausgewählt.[6]

Obwohl sich Musiktheateraufführungen größerer Beliebtheit beim Publikum erfreuten und auch vorzugsweise bei besonderen Anlässen gegeben wurden, war der Anteil der Musiktheaterabende am Spielplan nur im letzten Jahrzehnt des Hoftheaters höher als der Anteil der Sprechtheaterabende. Die folgende Grafik zeigt die Entwicklung und die Zunahme der Musiktheaterabende von 1827 bis 1918.

[5] Ab 1898 gab es zusätzlich zu den Vorstellungen am Sonntagabend auch Volksvorstellungen am Sonntagnachmittag, diese wurden in der Auswertung nicht berücksichtigt.

[6] Die Spielzeiten 1881/82 bis 1887/88 konnten nicht mit einer Opernvorstellung eröffnet werden, da in diesem Zeitraum kein Opernensemble für die gesamte Spielzeit engagiert war.

Sprech-, Musiktheaterabende und gemischte Abende pro Intendanzperiode



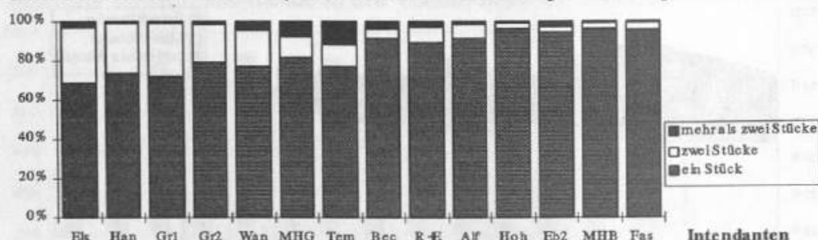
In den ersten Jahren (1827 bis 1851) lag der Anteil der Musiktheaterabende[7] konstant bei ca. 35 %. Danach stieg der Anteil fast kontinuierlich an, erreichte mit 52,88 % während der Intendanzperiode Benda/Meyern-Hohenberg (1908-11) seinen Höhepunkt und konnte gleichzeitig erstmals den Anteil der Sprechtheaterabende übertreffen.

Der Anteil der Sprechtheaterabende und der gemischten Abende ging im Verlauf der 91 Jahre etwas zurück. Die gemischten Abende hatten ihren Höhepunkt in den Anfangsjahren des Hoftheaters, denn zu diesem Zeitpunkt herrschte noch keine strenge Spartentrennung. Mit der Spezialisierung der Darsteller, dem Entstehen eines anspruchsvolleren Opernrepertoires und den Theaterneubauten 1840 kam es auch am Hoftheater zu einer stärkeren Spartentrennung in den vierziger Jahren. Der Anteil der gemischten Abende sank mit Regierungsantritt Ernsts II. auf nur noch 1,21 % (Intendant Gruben 1844-51). Mit der neuen Gattung der Operette (den frühen einaktigen Operetten Offenbachs) kam es unter den Intendanten Meyern-Hohenberg und Tempeltey wieder zu einem leichten Anstieg der gemischten Abende, ein neuerlicher Anstieg war unter Herzog Alfred zu verzeichnen, als die modernen ein- oder zweiaktigen Opern Leoncavallos und Mascagnis ins Repertoire des Hoftheaters aufgenommen wurden. Beide neuen Formen wurden anfangs mit Dramen kombiniert, so daß die Form der gemischten Abende nie völlig ausstarb. Hierin lagen auch zusätzliche spielplangestalterische Kombinationsmöglichkeiten, die nur ein Mehrspartentheater nutzen konnte.

Die kombinierten Abende - unabhängig, ob gemischte, Musiktheater- oder Sprechtheaterabende - waren im 19. Jahrhundert weit verbreitet, da vor allem die zeitgenössische Dramenproduktion viele Ein- oder Zweiakter enthielt, die allein keinen Theaterabend füllen konnten. Die Entwicklungslinie der kombinierten Abende zeigt zwar partielle Übereinstimmungen mit der der gemischten Abende (die ja eine Untergruppe der kombinierten Abende bilden), letztendlich handelte es sich aber um zwei unterschiedliche Phänomene, die sich nur in geringem Maße bedingen.

[7] Ballettaufführungen, die nur unter Ernst I. einen geringen Aufführungsanteil hatten und danach fast völlig wegfielen, wurden unter das Musiktheater subsumiert.

Anteil der Abende mit einem, zwei oder mehr Stücken pro Abend pro Intendanz



Unter Intendant Elsholtz lag der Anteil der Abende mit einem Stück mit 69,14 % am niedrigsten, die Abende mit zwei Stücken hatten hier ihren höchsten Anteil mit 27,89 %, Abende mit mehr als zwei Stücken gab es selten. In den Jahren unter Ernst I. veränderten sich diese Verhältnisse kaum, der erste Einschnitt kam mit dem Regierungsantritt Ernsts II.: Ab diesem Zeitpunkt nahm der Anteil der Vorstellungen mit einem abendfüllenden Stück zu (Gruben 1844-51: 79,16 %). Während der Anteil der Vorstellungen mit zwei Stücken in den folgenden Jahren fast kontinuierlich zurückging, nahm der Anteil der Vorstellungen mit mehr als zwei Stücken ab Mitte des Jahrhunderts vorübergehend zu. In dieser Phase findet sich eine Übereinstimmung zwischen dem Anstieg der aus mehr als zwei Stücken kombinierten Abende und dem Anstieg der gemischten Abende. Unter Intendant Tempeltey (1868-74) erreichten diese Vorstellungen ihren Höhepunkt mit einem Anteil von 12,04 %, danach ging ihr Anteil deutlich zurück. Es handelte sich hierbei um einen kurzfristigen Anstieg der aus mindestens drei Stücken kombinierten Abende, weil eine Vielzahl sehr kurzer, meist einaktiger Werke (Dramen und Operetten) entstanden war, die aber bis auf wenige Ausnahmen der kurzlebigen Tagesproduktion zuzurechnen sind. Die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts waren ein eindeutiges Beispiel dafür, wie die zeitgenössische Dramen- und Operettenproduktion nicht nur das Repertoire, sondern auch die Vorstellungsformen, -kombinationen und den dadurch veränderten Spielbetrieb prägten. Die Einakter der literarischen Moderne um die Jahrhundertwende beeinflußten den Theaterbetrieb hingegen nicht, da hier die Wechselbeziehung zwischen Theater und zeitgenössischer Dramatik nicht mehr so eng war - die Basis des Repertoires bildeten inzwischen die Stücke der Klassiker.

Bei den kombinierten Abenden unter Ernst I. und Ernst II. handelte es sich fast ausschließlich um Sprechtheaterabende oder gemischte Abende, der Anteil der Musiktheaterabende lag immer unter 3 %. Erst unter Herzog Alfred stieg der Anteil der Musiktheaterabende auf 15,25 % deutlich an, mit Beginn des 20. Jahrhunderts erfolgte eine Wende in der Zusammenstellung kombinierter Abende. Während der Intendanzperiode Benda/Meyern-Hohenberg (1908-11) lag der Anteil der Musiktheaterabende an den kombi-

nierten Abenden bei 59,26 % - hierunter sind vor allem die häufig gemeinsam gespielten Opern 'Cavalleria rusticana' und 'Der Bajazzo' zu finden.

AUSWEITUNG DES SPIELBETRIEBS UND VERÄNDERUNGEN IM REPERTOIRESYSTEM[8]



In den ersten vier Jahren des Bestehens bestritt das Hoftheater eine hohe Anzahl von Vorstellungen, da auch in Bad Liebenstein und Rudolstadt sowie das ganze Jahr hindurch gespielt wurde. 1831/32 gab es dann nur noch 135 Vorstellungsabende. In den folgenden Jahrzehnten bis 1867 schwankte die Zahl der Vorstellungen zwischen 119 (1843/44: Tod Ernsts I.) und 153 (1863/64 und 1864/65). Der einzige „Ausreißer" in dieser Zeit ist die Spielzeit 1847/48 (Tod der Herzogin Karoline/Revolution von 1848), in der außergewöhnlich wenig Vorstellungen gegeben wurden. Die Spielzeit 1867/68 markiert einen Wendepunkt nach den Jahrzehnten mit einem gleichmäßig starken Spielbetrieb. In dieser Spielzeit unter Hoftheaterdirektor Haase wurden die Spieltage pro Woche um einen weiteren erhöht, so daß das Ensemble 166 Vorstellungen geben mußte. Ein weiterer Anstieg vollzog sich in der Saison 1880/81, als das Hoftheater erstmals in Erfurt gastierte. Dieser Ausweitung folgte aber sofort eine Reduzierung des Spielbetriebs auf Grund der Opernauflösung. Die Vorstellungszahlen stiegen mit der schrittweisen Wiedereinführung der Oper und der Wiederaufnahme der Gastspiele in Erfurt und Eisenach Mitte der achtziger Jahre erneut an. Mitte der neunziger Jahre kamen zusätzlich Volks- und Sondervorstellungen hinzu. Während der Intendanz Holthoff von Faßmanns (1911-1918) gab das Hoftheaterensemble - mit Ausnahme der ersten Kriegsspielzeit - immer weit über 200 Vorstellungen. Der Höhepunkt des Spielbetriebs lag in der Spielzeit 1917/18 mit 257 Vorstellungen.

Trotz der skizzierten leichten Schwankungen zeichnet sich insgesamt von der Spielzeit 1867/68 bis zum Ende des Hoftheaters 1917/18 ein deutlicher Anstieg der Vorstellungszahlen ab. Die Erweiterung des Spielvolumens

[8] Die Veränderungen im Repertoiresystem wurden - unter etwas anderem Blickwinkel - bereits bei der Analyse des Zeitraums 1893-1900 thematisiert, vgl. Kapitel V., S. 328ff.

wurde zum einen durch das Anwachsen der Bevölkerung in beiden Residenzstädten und zum anderen durch die bereits erörterte Eroberung neuer Zuschauerkreise möglich. Infolgedessen entstanden auch Veränderungen im Repertoiresystem.

Die Zahl der Vorstellungen stieg gegen Ende des 19. Jahrhunderts an, die Zahl der Stücke pro Saison war dagegen rückläufig. Während in den Spielzeiten 1827/28-1843/44 unter Ernst I. durchschnittlich 104 Stücke pro Spielzeit gegeben wurden, lag die Zahl der Stücke unter Carl Eduard (1905/06-1917/18) bei durchschnittlich 76. Allerdings war dies - verglichen mit heutigen Repertoiretheatern - immer noch ein sehr großes und vielfältiges Repertoire. Durch die Reduzierung der Stücke wurde aber nur das Schauspielensemble entlastet, denn allein die Zahl der Dramen pro Spielzeit ging kontinuierlich zurück. Die Zahl der Musiktheaterwerke pro Spielzeit stieg hingegen ab Mitte des 19. Jahrhunderts sogar leicht an. Aus dem Anstieg der Vorstellungszahlen und dem Rückgang der gespielten Stücke ergibt sich zwangsläufig, daß die Stücke mehr Wiederholungen erzielen konnten. Die folgende Tabelle zeigt die Entwicklung der Stückzahlen und deren durchschnittliche Aufführungshäufigkeit getrennt nach den Sparten Sprech- und Musiktheater.

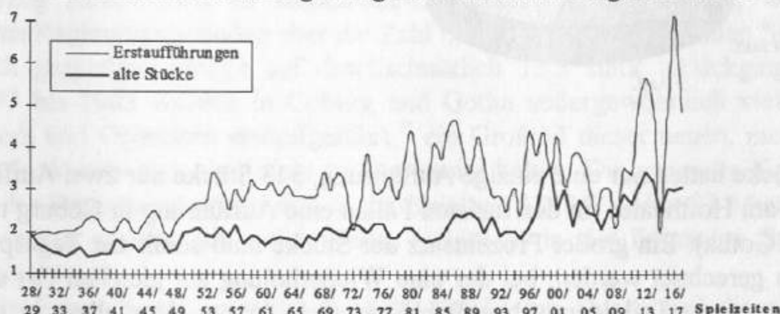
Durchschnittliche Zahl der Stücke pro Spielzeit und ihre Aufführungshäufigkeit

	Sprechtheater		*Musiktheater*	
	durchschnittl. Zahl der Stücke pro Spielzeit	durchschnittl. Aufführungshäufigkeit pro Stück pro Spielzeit	durchschnittl. Zahl der Stücke pro Spielzeit	durchschnittl. Aufführungshäufigkeit pro Stück pro Spielzeit
1827/28-1843/44	76,53	1,59	27,88	2,23
1844/45-1867/68	60,92	1,93	25,42	2,34
1868/69-1892/93	58,40	2,27	30,34	2,52
1893/94-1904/05	45,00	2,79	33,25	2,80
1905/06-1917/18	42,46	2,80	33,46	3,42

Sowohl im Sprech- als auch im Musiktheater nahm die durchschnittliche Aufführungshäufigkeit der Stücke kontinuierlich zu, ein besonders auffälliger Anstieg ist in den neunziger Jahren unter Herzog Alfred zu verzeichnen. In diesen Jahren boten das Fremdenabonnement und die Gastspiele in Eisenach und Erfurt eine zusätzliche Möglichkeit, Stücke vor einem anderen Publikumskreis zu wiederholen. Die Musiktheaterwerke hatten immer eine höhere Aufführungshäufigkeit als die Dramen; damit erweist sich, daß Opern und Operetten schon innerhalb einer Spielzeit höhere Aufführungszahlen und mehr Zuschauer erreichen konnten als Dramen. Bei den Musiktheaterwerken kommt außerdem noch eine durchschnittlich längere Laufzeit im Repertoire hinzu. Das Zusammmenwirken dieser beiden Faktoren erklärt, warum bei den meistgespielten Werken einer Intendanz- oder Regentschaftsperiode zumeist Opern an vorderster Position zu finden waren.

Nicht nur bei der Unterteilung der Aufführungshäufigkeit der Stücke nach den Merkmalen Sprech- und Musiktheater zeigen sich signifikante Abweichungen, sondern auch bei der Unterteilung in Erstaufführungen und bereits zuvor am Hoftheater gespielte Stücke. Die Erstaufführungen konnten in 85 von 90 Spielzeiten[9] durchschnittlich höhere Aufführungshäufigkeiten erzielen als die bereits bekannten Stücke - ein Indiz für den Erfolg und die besondere Attraktivität neuer Stücke und auch für die Notwendigkeit, den relativ kleinen Zuschauerkreis durch Neuheiten immer wieder ins Theater zu locken. Die Zahl der Erstaufführungen pro Spielzeit war übrigens von 1844 bis 1918 relativ konstant - im Mittel wurden ca. 19 Erstaufführungen pro Saison herausgebracht. Die folgende Grafik zeigt die durchschnittliche Aufführungshäufigkeit der Erstaufführungen und der bereits zuvor gespielten Stücke je Spielzeit.

Durchschnittliche Aufführungshäufigkeit der Erstaufführungen/der älteren Stücke



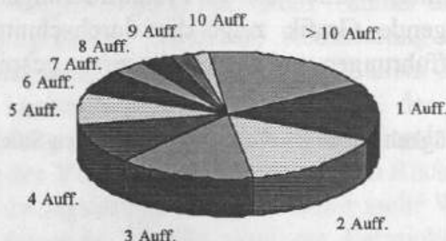
Der Verlauf beider Kurven läßt - trotz etlicher Schwankungen - einen deutlichen Anstieg der Aufführungshäufigkeiten erkennen. Besonders auffällig sind die hohen Werte Ende der neunziger Jahre und während der Intendanz Faßmanns (1911/12-1917/18): Die Höchstwerte liegen für die Erstaufführungen in der Spielzeit 1916/17 bei 7,11 und für die anderen Stücke in der Spielzeit 1899/1900 bei 3,52. In diese beiden Zeitabschnitte fiel ein Wandel im Repertoirebetrieb, der hin zu einer maximalen Ausnutzung des Theaterbetriebs mit einer möglichst großen Zahl von Vorstellungen bei einer möglichst geringen Zahl von Stücken pro Spielzeit führte.

Das Phänomen der zunehmenden Aufführungsserien der Stücke wirft die Frage auf, inwieweit die Repertoiretheatertradition am Hoftheater bis 1918 unverändert blieb, bzw. zu welchem Zeitpunkt und an welchen Veränderungen sich ein erster Wandel des Repertoireschemas abzeichnete. Als typische Charakteristika eines Repertoiretheaters im 19. Jahrhundert seien zum einen ein großes Stückrepertoire pro Spielzeit mit meist täglichem Wechsel der Stücke und zum anderen eine teilweise über Jahre gleichbleibende Basis

9 Die erste Spielzeit des Hoftheaters (1827/28) fehlt natürlich bei diesem Vergleich, da hier alle Stücke Erstaufführungen waren.

fester Repertoirestücke genannt. Die Breite des Repertoires nahm - wie bereits erläutert[10] - zwar von 1827 bis 1918 ab, war aber mit durchschnittlich 76 Stücken pro Spielzeit unter Herzog Carl Eduard (1905-1918) immer noch sehr groß. Die Masse der Stücke konnte sich aber nicht im Repertoire halten: Von den 2.162 Stücken, die zwischen 1827 und 1918 am Hoftheater gespielt wurden, erlebten 1.210 Stücke (=55,97 %) nicht mehr als vier Aufführungen.

Anteil der Stücke am gesamten Stückrepertoire nach der Zahl ihrer Aufführungen



316 Stücke hatten nur eine einzige Aufführung, 343 Stücke nur zwei Aufführungen am Hoftheater (in den meisten Fällen eine Aufführung in Coburg und eine in Gotha). Ein großer Prozentsatz der Stücke muß somit zur Tagesproduktion gerechnet werden, bei der eine Wiederholung am gleichen Ort und damit vor zum Teil identischen Publikum nicht lohnte. Vor allem in den ersten Jahrzehnten des Hoftheaters war es auf Grund der kurzen Probenzeiten und der wenigen Spieltage pro Woche kein Problem, Stücke für oft nur ein oder zwei Vorstellungen einzustudieren. Aber nicht nur die hohe Zahl der Stücke mit niedrigen Aufführungszahlen ist auffällig, sondern auch die Zahl der Stücke, die - unabhängig von ihrer Aufführungszahl - es nicht schafften, länger als eine Spielzeit im Repertoire des Hoftheaters zu bleiben: 975 Stücke (=45,10 % aller Stücke) wurden nur in einer Spielzeit gespielt und danach nie wieder.

Vor diesem Hintergrund muß die folgende Analyse über die Kontinuität des Repertoires am Hoftheater gesehen werden. Dabei ist zum einen eine kurzfristige Kontinuität von einer Spielzeit zur nächsten und zum anderen eine längerfristige Kontinuität über mehrere Jahrzehnte hinweg zu unterscheiden. Dem ersten Aspekt soll eine ausführlichere Analyse gewidmet werden, dabei wird die Auswertung wieder getrennt für die beiden Sparten Sprech- und Musiktheater vorgenommen.

10 Vgl. die Tabelle auf S. 398.

Durchschnittl. Zahl der Stücke pro Spielzeit und der Stücke, die in der jeweils folgenden Spielzeit noch gespielt wurden[11]

	Sprechtheater			Musiktheater		
	durchschnittl. Zahl der Stücke pro Spielzeit	davon in der folfgenden Spielzeit noch gespielt absolut	in %	durchschnittl. Zahl der Stücke pro Spielzeit	davon in der folgenden Spielzeit noch gespielt absolut	in %
1827/28-1841/42	77,2	25,9	33,42	28,7	16,1	56,99
1844/45-1867/68	60,9	24,3	40,72	25,4	16,2	64,50
1868/69-1891/92	58,1	19,3	33,21	29,7	18,0	60,66
1893/94-1903/04	45,2	7,9	17,36	33,0	13,3	38,84
1905/06-1916/17	42,4	7,1	16,61	33,6	17,2	51,33

Die durchschnittliche Zahl der Musiktheaterstücke, die pro Saison gespielt wurden, hatte ihren Tiefpunkt mit 25,4 in den ersten Jahrzehnten unter Herzog Ernst II. Ein deutlicher Anstieg der Stückzahlen auf 33 ist unter Herzog Alfred/Ernst zu Hohenlohe-Langenburg zu vermerken, während deren Regierungsperioden aber die Zahl der davon in der folgenden Spielzeit noch gespielten Stücke auf durchschnittlich 13,3 stark zurückging. Von 1893 bis 1903 wurden in Coburg und Gotha außergewöhnlich viele neue Opern und Operetten erstaufgeführt,[12] ein Großteil dieser neuen, modernen Stücke konnte sich aber nicht im Repertoire halten. Die geringste Kontinuität des Repertoires zeigte sich in der Spielzeit 1898/99: Von 22 Musiktheaterwerken wurden nur zwei Werke (=9,09 %) in der folgenden Spielzeit noch gespielt.

Im Sprechtheater ging die Zahl der Stücke pro Saison und die absolute Zahl der davon in der folgenden Saison noch gespielten Stücke kontinuierlich zurück. Der Anteil des gleichbleibenden Repertoirestamms war zu allen Zeiten im Sprechtheater wesentlich geringer als im Musiktheater, diese Differenz signalisiert einen grundlegenden Unterschied beider Sparten und ihres Repertoiresystems. Die größte Kontinuität des Repertoires findet sich ebenso wie im Musiktheater in den Spielzeiten 1844/45-1867/68: Im Durchschnitt wurden hier 40,72 % aller Dramen und 64,50 % aller Musiktheaterwerke einer Saison auch in der nächsten aufgeführt. Der Regierungswechsel von Herzog Ernst II. zu Herzog Alfred erwies sich im Sprechtheater ebenso wie im Musiktheater als Einschnitt im Repertoiresystem, denn der Anteil der in die folgende Spielzeit übernommenen Dramen ging auf durchschnittlich

11 Bei dieser Auswertung habe ich wieder die Einteilung nach den Regentschaftsperioden der Herzöge gewählt. Allerdings habe ich die letzte Spielzeit unter jedem Regenten ausgeschlossen, da die Kontinuität des Repertoires für die folgende Spielzeit bereits in die folgende Regentschaftsperiode gefallen wäre. Der Regierungswechsel von Ernst I. zu Ernst II. erfolgte inmitten der Saison 1843/44, daher habe ich in diesem Fall die beiden Spielzeiten 1842/43 und 1843/44 bei der Auswertung nicht berücksichtigt.

12 In den letzten 25 Spielzeiten unter Herzog Ernst II. (1868/69-1892/93) gab es 65 Musiktheatererstaufführungen, in den zwölf Spielzeiten unter Herzog Alfred und Ernst zu Hohenlohe-Langenburg (1893/94-1904/05) 60 Musiktheatererstaufführungen.

17,36 % zurück. Im Gegensatz zum Musiktheater handelte es sich aber hier nicht um einen kurzzeitigen Wandel, sondern die rückläufige Tendenz verstärkte sich unter Herzog Carl Eduard sogar noch etwas. Die niedrigsten Prozentwerte im Sprechtheater liegen einerseits wie im Musiktheater Ende der neunziger Jahre, andererseits aber auch in dem letzten Jahrzehnt des Hoftheaters (1908-18): Nur zwei von 39 Dramen (5,13 %) der Saison 1911/12, drei von 44 Dramen (6,82 %) der Saison 1897/98, vier von 52 Dramen (7,69 %) der Saison 1908/09 und drei von 36 Dramen (8,33 %) der Saison 1898/99 wurden in der jeweils folgenden Saison noch gespielt. Der Ende der neunziger Jahre einsetzende Wandel im Repertoiresystem wird anhand dieser sehr niedrigen Zahlen - im Vergleich zu einer Kontinuität des Repertoires von durchschnittlich 40,72 % in den Jahren 1844/45-1867/68 - sehr deutlich.

Intendant Frankenberg (1897-1900), der neue Abonnementformen ausbaute und sich bemühte, „die Kunst dem gesammten Volke zugänglich zu machen“[13], leitete den Wandel im Repertoiresystem ein. In seine Amtsperiode fallen auch sehr hohe durchschnittliche Wiederholungszahlen[14] pro Stück, weil die Möglichkeit, ein Stück möglichst oft und schnell innerhalb einer Saison abzuspielen, wahrgenommen wurde. Die Stücke wurden nach einer Spielzeit entweder nie wieder oder erst nach einigen Jahren in einer Neueinstudierung wieder gespielt. Eine neue Saison brachte jeweils eine Fülle von Erstaufführungen und Neueinstudierungen. Der Wechsel im Repertoire war somit sehr stark ausgeprägt, eine Annäherung an das Schema heutiger Repertoiretheater ist eindeutig erkennbar: Etliche Premieren und wenige Wiederaufnahmen bestimmen den Spielplan einer Saison; Dramen, die über mehrere Spielzeiten hinweg gespielt werden, sind sehr selten.

Ein entsprechender Wandel des Repertoireschemas im Musiktheater, der auch Ende der neunziger Jahre am Hoftheater eingeleitet wurde, konnte sich nicht endgültig durchsetzen. Unter Herzog Carl Eduard wurde bereits wieder über die Hälfte aller Opern und Operetten einer Spielzeit noch in die nächste übernommen. Auch hierbei zeichnet sich eine Parallele zu heutigen Musiktheatern ab: Das heutige Musiktheaterrepertoire, das in erster Linie aus Werken des 19. Jahrhunderts besteht, ist wesentlich konstanter als das Schauspielrepertoire. Musiktheaterinszenierungen halten sich - je nach Theater - oft Jahre oder manchmal sogar Jahrzehnte lang im Spielplan. Der Grundstein für die verschiedenen Ausprägungen des heutigen deutschen Repertoiretheaters (Musiktheater bzw. Sprechtheater) wurde somit um die Jahrhundertwende gelegt, als mit den verschiedenen Repertoireformen experimentiert wurde. Die heutigen Staats- und Stadttheater, die zumeist aus den

[13] Das Herzogl. Sächsische Hoftheater und die Hofkapelle 1899/1900. Coburg 1899, S. 18.
[14] Vgl. die Grafik auf S. 399.

Hof- und Stadttheatern des 19. Jahrhunderts entstanden sind, stehen in sehr engen Traditionszusammenhängen zu ihren Vorläufern. Sie bespielen oftmals die aus dem 19. Jahrhundert stammenden Theaterbauten, ihr Repertoire besteht zum Großteil aus Werken der Klassiker und des 19. Jahrhunderts, und sie knüpfen mit ihrem Repertoirebetrieb an die in Deutschland seit langem etablierte und verbreiteste Spielform an. Allerdings ist nach den oben gewonnenen Erkenntnissen ein deutlicher Unterschied zwischen dem bis in die neunziger Jahre üblichen Repertoiresystem, dem Übergangsstadium der folgenden Jahre und dem heutigen System zu ziehen. Eine Entsprechung zum Repertoiretheater des 19. Jahrhunderts mit seiner Fülle von Stücken pro Spielzeit, der sehr hohen Kontinuität des Repertoires über Spielzeitgrenzen hinweg und festen Repertoirestücken, die oftmals ohne Neueinstudierungen Jahre und Jahrzehnte lang gespielt wurden, findet sich heute nur noch teilweise an großen Opernhäusern. Das heutige Sprechtheater, das oftmals gerühmte typisch deutsche Repertoiretheater, ist angesichts eines historischen Vergleichs kaum noch als solches zu bezeichnen. Der Umbruch läßt sich im Fall des Hoftheaters zu Coburg und Gotha auf Ende der neunziger Jahre festlegen, denn ab diesem Zeitpunkt entwickelte sich das Sprechtheater immer weiter vom Repertoiretheater fort. Die Kontinuität des Repertoires über mehrere Spielzeiten nahm rapide ab, auch der tägliche Wechsel im Spielplan war - sobald die Voraussetzungen für Vorstellungswiederholungen durch verschiedene Abonnementformen geschaffen waren - nicht mehr immer gegeben. Die Fortentwicklung des deutschen Sprechtheaters weg vom alten Repertoirebetrieb ist auch heute noch nicht abgeschlossen, denn auf Grund finanzieller und personeller Engpässe gehen immer mehr Theater dazu über, Mischformen aus Repertoiretheater und En-suite-Theater zu praktizieren.

VIII.2 Stücke

Die meistgespielten Stücke am Hoftheater zu Coburg und Gotha (1827-1918)

	Stück	Autor	Erstaufführungsdatum	Aufführungen
1.	Der Freischütz	Weber	18.11.1827	224
2.	Tannhäuser	Wagner	25.12.1854	187
3.	Zar und Zimmermann	Lortzing	2.5.1841	146
4.	Der Barbier von Sevilla	Rossini	11.8.1827	145
5.	Lohengrin	Wagner	29.9.1867	136
6.	Die Hochzeit des Figaro	Mozart	18.9.1828	133
	Martha	Flotow	20.5.1849	133
8.	Der Troubadour	Verdi	23.10.1859	126
9.	Faust und Gretchen	Gounod	10.11.1861	120
10.	Die Hugenotten	Meyerbeer	2.1.1841	115
11.	Die weiße Dame	Boieldieu	21.2.1828	113
12.	Undine	Lortzing	27.11.1853	110
13.	Robert der Teufel	Meyerbeer	2.10.1837	108
14.	Don Juan	Mozart	29.7.1827	104
15.	Der fliegende Holländer	Wagner	4.12.1864	101
16.	Carmen	Bizet	7.11.1880	96
	Die Jüdin	Halévy	16.5.1842	96
18.	Die Stumme von Portici	Auber	16.10.1828	94
19.	Fidelio	Beethoven	24.6.1832	90
20.	Mignon	Thomas	27.9.1868	88

Unter den 20 meistgespielten Werken am Hoftheater sind ausschließlich Opern zu finden. Richard Wagner ist mit drei, Lortzing, Mozart und Meyerbeer sind mit jeweils zwei Werken vertreten. Zehn Opern stammen von deutschen, acht von französischen und nur zwei von italienischen Komponisten. An vorderster Position liegen romantische und komische Opern, die - im Gegensatz zu den großen Opern Meyerbeers - bis 1918 nichts von ihrer Beliebtheit beim Publikum einbüßten. Verständlicherweise konnten Werke, die erst in den letzten Jahrzehnten des Hoftheaters erstaufgeführt wurden, keine außergewöhnlich hohen Aufführungszahlen erreichen. Um so mehr ist die Erfolgsserie der Oper 'Carmen' hervorzuheben, die innerhalb von nur 38 Jahren 96 Aufführungen am Hoftheater hatte. Hohe Aufführungsserien hatten außerdem noch die in den sechziger Jahren erstaufgeführten Werke Wagners, 'Lohengrin' und 'Der fliegende Holländer', sowie 'Faust und Gretchen' und 'Mignon'. Andere Werke konnten ihre hohen Aufführungszahlen auf Grund der Tatsache, daß sie bereits seit den ersten Jahrzehnten des Hoftheaters gespielt wurden, erzielen. Vier der oben aufgelisteten Opern standen von der ersten Saison 1827/28 an auf dem Spielplan des Hoftheaters, dazu gehört auch die meistgespielte Oper 'Der Freischütz'.

'Der Freischütz' wurde in 79 der 91 Spielzeiten des Hoftheaters gegeben und erwies sich somit als ständiges Repertoirestück. Vor allem in den Jahrzehnten unter Herzog Ernst II. war eine Saison ohne diese Oper nicht denkbar: Von der Spielzeit 1851/52 bis 1890/91 - also vierzig Spielzeiten lang - stand 'Der Freischütz' ohne Unterbrechung auf dem Spielplan. Ab den neunziger Jahren gab es gelegentlich eine Saison ohne eine Aufführung, hier wechselten - entsprechend des geänderten Repertoireschemas - Spielzeiten mit mehreren 'Freischütz'-Vorstellungen mit Spielzeiten ohne eine einzige Vorstellung ab: 1897/98 acht Aufführungen, 1898/99 keine Aufführung, 1899/1900 vier Aufführungen, 1900/01 keine Aufführung. 'Tannhäuser' wurde in 60 Spielzeiten gespielt, diese Oper lag - hinter 'Der Freischütz' - an zweiter Stelle sowohl nach Zahl der Aufführungen wie auch der Spielzeiten. 'Tannhäuser' stand, da die Oper erst 1854/55 erstaufgeführt wurde, in 60 von 64 möglichen Spielzeiten auf dem Programm und erwies sich somit als ebenso kontinuierliches Repertoirestück wie 'Der Freischütz'. 'Zar und Zimmermann', 'Der Barbier von Sevilla' und 'Die weiße Dame' wurden noch in jeweils 55 Spielzeiten gegeben.

Die meistgespielten Dramen am Hoftheater zu Coburg und Gotha (1827-1918)

	Stück	Autor	Gattung [1]	Auff.
1.	Robert und Bertram	Raeder	Posse	69
2.	Wilhelm Tell	Schiller	Schauspiel	62
3.	Preciosa	Wolff	Schauspiel	61
4.	Kabale und Liebe	Schiller	Trauerspiel	56
5.	Aschenbrödel	Görner	Märchen	55
	Krieg im Frieden	Moser+Schönthan, F.	Lustspiel	55
7.	Don Carlos	Schiller	Schauspiel	54
	Maria Stuart	Schiller	Trauerspiel	54
9.	Die Räuber	Schiller	Schauspiel	50
10.	Dorf und Stadt	Birch-Pfeiffer	Schauspiel	49
	Die Journalisten	Freytag	Lustspiel	49
12.	Egmont	Goethe	Trauerspiel	48
13.	Im weißen Röss'l	Blumenthal+Kadelburg	Lustspiel	46
14.	Doctor Klaus	L'Arronge	Lustspiel	45
	Die Reise um die Erde in 80 Tagen	Verne+D'Ennery	Schauspiel	45
16.	Emilia Galotti	Lessing	Trauerspiel	44
	Der Kurmärker und die Picarde	Schneider	Lustspiel	44
	Narziß	Brachvogel	Trauerspiel	44
19.	Guten Morgen, Herr Fischer!	Friedrich	Posse	43
	Der Verschwender	Raimund	Posse	43

Bei den meistgespielten Dramen ist die Dominanz der Stücke Schillers auffällig: Fünf seiner Dramen finden sich unter den zehn meistgespielten, kein weiterer Autor konnte auch nur zwei Stücke unter den 20 meistgespielten

[1] Hierbei wird die von mir - nach Angaben der Theaterzettel - durchgeführte Gattungszuordnung wiedergegeben: 'Don Carlos' wird daher als Schauspiel und nicht wie bei Schiller als dramatisches Gedicht bezeichnet.

plazieren. 'Wilhelm Tell', 'Kabale und Liebe', 'Maria Stuart' und 'Die Räuber' standen bereits seit der ersten Saison des Hoftheaters auf dem Spielplan und wurden bis ins 20. Jahrhundert immer wieder gespielt. Die hohen Aufführungszahlen dieser Stücke summierten sich durch ihre gleichmäßige Präsenz im Spielplan: 'Don Carlos' und 'Kabale und Liebe' wurden in 33 Spielzeiten gespielt, 'Maria Stuart' in 30 Spielzeiten. Diese drei Stücke hatten auch niemals mehr als vier Aufführungen pro Saison.

Eine davon abweichende Aufführungsgeschichte zeigen einige Dramen, die erst in späteren Jahren am Hoftheater erstaufgeführt wurden und in ihrer ersten Saison sehr hohe Aufführungsserien erzielten: 'Robert und Bertram' 1857/58 acht Aufführungen, 'Aschenbrödel' 1889/90 zwölf Aufführungen, 'Krieg im Frieden' 1880/81 zehn Aufführungen und 'Im weißen Röss'l' 1898/99 elf Aufführungen. Diese vier Stücke waren auch jeweils die meistgespielten Stücke in ihrer Erstaufführungssaison, im Gegensatz zu manchen anderen zeitgenössischen Erfolgsstücken konnten sie ihre Beliebtheit aber über mehrere Jahrzehnte hinweg bewahren. An diesen Dramen läßt sich wiederum sehr gut der Wandel des Repertoireschemas Ende der neunziger Jahre exemplifizieren. 'Aschenbrödel' wurde 1889/90 erstaufgeführt und - mit Ausnahme der Saison 1894/95 - bis einschließlich 1896/97 in jeder Spielzeit gegeben. Danach kam das Märchen nur noch alle drei bis fünf Spielzeiten wieder auf die Bühne, erzielte dann aber jeweils mindestens vier Aufführungen pro Spielzeit. 'Krieg im Frieden' hatte eine noch längere, kontinuierliche Aufführungsreihe am Hoftheater: Von den 16 Spielzeiten von 1880/81 bis 1895/96 stand das Lustspiel in 15 Spielzeiten auf dem Spielplan. Mitte der neunziger Jahre brach diese Aufführungsreihe ab: 'Krieg im Frieden' kam nun alle paar Jahre in einer Neueinstudierung wieder auf die Bühne.

Eine besondere Entwicklung zeigt sich bei 'Preciosa', dem einzigen der meistgespielten Stücke, das - außer den genannten Werken Schillers - von Beginn des Hoftheaters 1827 bis 1916 gespielt wurde. 'Preciosa' war das meistgespielte Drama unter Herzog Ernst I. (1827-44), aber auch in den nachfolgenden Jahren konnte es sich im Spielplan des Hoftheaters halten. In der Spielzeit 1909/10 erzielten zwei Aufführungen von 'Preciosa' sogar die höchste und die zweithöchste Tageseinnahme[2] einer Abonnementvorstellung eines Dramas - ein überzeugender Beweis, daß dieses Stück nach einer achtzigjährigen Aufführungsgeschichte am Hoftheater immer noch nichts von seiner Anziehungskraft verloren hatte.

[2] Am 26.12.1909 1.009,50 Mark, am 2.1.1910 681,90 Mark (vgl. Staatsarchiv Coburg: Theater R 472).

VIII.3 Autoren

Die meistgespielten Autoren am Hoftheater zu Coburg und Gotha (1827-1918)

Autor	Aufführungen	Stücke
1. Richard Wagner	675	10
2. Friedrich Schiller	486	17
3. François Auber	407	19
4. Gustav von Moser	395	42
5. Albert Lortzing	382	7
6. Wolfgang Amadeus Mozart	378	8
7. Giacomo Meyerbeer	364	5
8. Charlotte Birch-Pfeiffer	336	35
9. Roderich Benedix	328	27
10. Carl Maria von Weber	323	7
11. Giuseppe Verdi	281	8
12. Gioacchino Rossini	257	10
13. Franz von Schönthan	253	19
14. Gaetano Donizetti	250	8
15. William Shakespeare	232	18
16. Karl Blum	230	31
17. Friedrich von Flotow	221	4
18. Johann Wolfgang Goethe	219	13
19. Vincenzo Bellini	212	7
20. Gustav Kadelburg	199	17

Die Liste der zwanzig meistgespielten Autoren setzt sich aus elf Komponisten und neun Dramatikern zusammen. Bei den Dramatikern liegt erwartungsgemäß Schiller an vorderster Position, der zum einen von Beginn bis zum Ende des Hoftheaters durchgängig gespielt wurde und zum anderen auch fünf Werke unter den zehn meistgespielten Dramen plazieren konnte. Mit Shakespeare und Goethe sind zwei weitere Autoren vertreten, die während des gesamten Bestehens des Hoftheaters gespielt wurden - ebenso wie Schiller mit stark steigender Tendenz ab der Jahrhundertwende. Viele der meistgespielten Dramatiker kamen in erster Linie auf Grund der hohen Zahl der von ihnen gespielten Stücke auf hohe Aufführungszahlen: Hierunter fallen Moser, Birch-Pfeiffer, Benedix und Blum; von Benedix und Blum konnte sich außerdem kein Drama unter den zwanzig meistgespielten plazieren.

Richard Wagner ist der mit weitem Abstand meistgespielte Autor, da er durchgängig seit der Intendanzperiode Meyern-Hohenbergs (1860-68) bis zum Ende des Hoftheaters unter jedem Intendanten der meistgespielte Komponist war. Auber wurde vor allem in den ersten Jahrzehnten des Hoftheaters viel gespielt; Lortzing erlebte zwar bereits in den vierziger Jahren eine hohe Aufführungsserie, er konnte sich aber erst nach dem Tod Herzog Ernsts II. (1893) endgültig als zweitmeistgespielter Komponist am Hofthea-

ter etablieren. Mozart, Weber und Rossini sind Komponisten, die eine relativ gleichmäßige Präsenz im Spielplan des Hoftheaters von 1827 bis 1918 hatten, wobei der Schwerpunkt bei Rossini in den Jahren unter Herzog Ernst I. lag. Die übrigen Autoren - und hierbei vor allem die Dramatiker - wurden in gewissen Perioden viel gespielt. Die folgende Auswertung demonstriert, welche Autoren in welchen Jahren den Spielplan dominierten.

Spielzeiten, in denen die Aufführungshäufigkeit eines Autors mehr als 8,5 % betrug

Spielzeit	Autor	Aufführungen	relative Aufführungshäufigkeit
1828/29	Auber	21	8,57 %
1830/31	Auber	27	12,39 %
1832/33	Auber	18	10,53 %
1833/34	Auber	18	11,04 %
1837/38	Auber	17	8,72 %
1840/41	Meyerbeer	18	10,06 %
1847/48	Benedix	11	10,09 %
1852/53	Birch-Pfeiffer	15	8,57 %
1874/75	Moser	19	9,41 %
1877/78	Moser	28	12,61 %
1880/81	Moser	20	9,26 %
1881/82	Schiller	19	9,41 %
1882/83	Moser	16	10,06 %
1883/84	Millöcker	19	10,44 %
1893/94	Kadelburg	16	8,51 %
1895/96	Moser	19	8,64 %
1904/05	Schiller	30	14,29 %
1905/06	Schiller	21	9,33 %
1906/07	Wagner	20	9,13 %
1907/08	Wagner	21	9,72 %
1908/09	Wagner	24	11,71 %
1909/10	Wagner	24	9,76 %
1910/11	Wagner	23	10,18 %
1911/12	Wagner	25	10,33 %
1912/13	Wagner	30	12,30 %
1913/14	Wagner	22	8,94 %
1914/15	Wagner	27	18,88 %
1915/16	Wagner	20	9,17 %
1916/17	Wagner	27	10,80 %

Von den vierziger Jahren bis zur Jahrhundertwende konnten Dramatiker höhere Aufführungsanteile erzielen als Komponisten. Wenngleich sich diese Dramatiker (Benedix, Birch-Pfeiffer, Moser, Kadelburg) und ihre Werke keinen dauerhaften Platz im Repertoire sichern konnten, so waren die Stücke doch durch die Bühnenerfahrung ihrer Autoren geprägt und erwiesen sich als besonders bühnen- und publikumswirksam. Die dramatische Produktion und der Theaterbetrieb standen in reger Wechselbeziehung, so daß es kaum verwundert, daß einige der zeitgenössischen Dramatiker diese Jahrzehnte in wesentlich höherem Maße bestimmten als einzelne Komponisten.

In den vierziger und fünfziger Jahren dominierten zwei Dramatiker gleichermaßen den Spielplan des Hoftheaters: Benedix und Birch-Pfeiffer. In den siebziger und achtziger Jahren war Moser der meistgespielte Autor, der auf Grund seiner unermüdlichen Dramenproduktion[1] sogar über Jahrzehnte hinweg immer wieder aufgeführt wurde.

Auber dominierte den Spielplan des Hoftheaters im ersten Jahrzehnt des Bestehens, Wagner vor allem im letzten Jahrzehnt. Eine ähnliche Position wie diese beiden auch insgesamt am meisten gespielten Komponisten konnte kein anderer Komponist am Hoftheater einnehmen. Ein Vergleich mit den Opernspielplänen aller deutschsprachiger Bühnen[2] zeigt, daß - nachdem Wagner in den neunziger Jahren noch verhältnismäßig wenig in Coburg und Gotha gespielt wurde - der Aufführungsanteil Wagners am Hoftheater den durchschnittlichen Aufführungsanteil Wagners an anderen deutschen Theatern ab der Jahrhundertwende deutlich übertraf:

Spielzeit	Aufführungsanteil Wagners am Opernspielplan deutschsprachiger Bühnen[3]	am Hoftheater zu Coburg und Gotha[4]
1896/97	15,2%	9,9%
1906/07	17,5%	24,1%
1916/17	18,2%	29,7%

In den Jahrzehnten zwischen dem Wirken der beiden herausragenden Komponistenpersönlichkeiten Auber und Wagner konnten einzig Meyerbeer (1840/41) und Millöcker (1883/84 mit seiner Erfolgsoperette 'Der Bettelstudent') einen Aufführungsanteil von über 8,5 % erzielen. Meyerbeer war zwar der meistgespielte Komponist unter Ernst II. (1844-93), er konnte aber, da nur fünf Opern von ihm am Hoftheater gegeben wurden, nie derart hohe Aufführungsanteile erreichen wie Auber oder Wagner. Von Auber gab es insgesamt 19 Opern am Hoftheater zu sehen - teilweise bis zu acht verschie-

[1] 42 Stücke wurden von Moser am Hoftheater aufgeführt. Nur Kotzebue, von dem in den Anfangsjahren des Hoftheaters 45 Stücke gespielt wurden, war mit mehr Stücken vertreten.

[2] Hierbei stütze ich mich auf die Ergebnisse Köhlers, der auf der Grundlage des 'Deutschen Bühnenspielplans' die Opernspielpläne deutschsprachiger Theater in den Spielzeiten 1896/97, 1906/07 und 1916/17 auswertete. Vgl. Franz-Heinz Köhler, Die Struktur der Spielpläne deutschsprachiger Opernbühnen von 1896-1966. Eine statistische Analyse. Koblenz 1968, S. 33ff. und S. 53.

[3] Angaben nach: Franz-Heinz Köhler, Die Struktur der Spielpläne deutschsprachiger Opernbühnen von 1896-1966. Eine statistische Analyse. Koblenz 1968, S. 53.

[4] Da Köhler nur die *Opern*spielpläne auswertete, wurde zum Vergleich ebenfalls der Aufführungsanteil Wagners am Opernspielplan am Hoftheater ermittelt. Die Prozentzahlen entsprechen daher nicht denen der vorhergehenden Tabelle, da dort der Aufführungsanteil am gesamten Spielplan aufgelistet wurde.

Im übrigen sind die drei genannten Spielzeiten durchaus repräsentativ für die Wagnerpflege am Hoftheater, da die den ausgewerteten Spielzeiten benachbarten Spielzeiten ähnliche Ergebnisse liefern.

dene Opern in einer Spielzeit.[5] Wagner war ebenfalls mit einer Vielzahl von Werken am Hoftheater präsent: 1912/13 standen zehn seiner Opern auf dem Spielplan, 1916/17 waren es neun.

Während es sich bei den meistgespielten Komponisten in den ersten Jahrzehnten des Hoftheaters um zeitgenössische Komponisten (z. B. Auber und Meyerbeer) handelte, signalisiert u. a. die starke Präsenz Wagners im Spielplan ab Ende des 19. Jahrhunderts, daß nun hauptsächlich Werke bereits verstorbener Komponisten gespielt wurden. Im folgenden soll der Frage nachgegangen werden, ab welchem Zeitpunkt das Opernrepertoire weniger zeitgenössische Kompositionen enthielt und dadurch zunehmend veraltete.

Durchschnittliches Uraufführungsjahr der Opernaufführungen nach Jahrzehnten

Jahre	durchschnittl. Uraufführungsjahr aller Opernaufführungen	durchschnittl. Differenz zwischen Uraufführungs- und Aufführungsjahr
1827 - 1836	1820	12 Jahre
1837 - 1846	1830	12 Jahre
1847 - 1856	1832	20 Jahre
1857 - 1866	1837	25 Jahre
1867 - 1876	1838	34 Jahre
1877 - 1886	1843	38 Jahre
1887 - 1896	1849	42 Jahre
1897 - 1906	1853	49 Jahre
1907 - 1916	1863	48 Jahre

In den ersten zwanzig Jahren des Hoftheaters wurde das Opernrepertoire in erster Linie durch zeitgenössische Kompositionen bestimmt, die durchschnittliche Differenz zwischen Aufführungsjahr und dem Uraufführungsjahr der Opern betrug nur zwölf Jahre. Danach stagnierte das Repertoire dem Alter nach betrachtet, von 1847-56 betrug die Kluft zwischen Aufführungsjahr und Uraufführungsjahr bereits durchschnittlich 20 Jahre. Das meistgespielte Werk dieses Jahrzehnts, 'Der Freischütz', war mittlerweile auch schon über 20 Jahre alt. In den folgenden Jahrzehnten wurde das Repertoire nur schrittweise verjüngt, da sich viele der alten Opern von Mozart, Weber, Auber und Rossini als Standardwerke im Repertoire etabliert hatten. Einzig im letzten Jahrzehnt (1907-16) wurden überdurchschnittlich viel neue Opern gespielt, so daß sich die Differenz zwischen Uraufführungsjahr und Aufführungsjahr erstmals - auf nun durchschnittlich 48 Jahre - wieder verringerte. Die Altersstruktur des Opernrepertoires am Hoftheater zu Coburg und Gotha entsprach in etwa der an anderen deutschen Bühnen; Köhler, der eine entsprechende Analyse[6] für alle Theater des deutschsprachigen Raums durch-

[5] In den Spielzeiten 1830/31 und 1838/39 wurden acht Opern Aubers gegeben.

[6] Vgl. Franz-Heinz Köhler, Die Struktur der Spielpläne deutschsprachiger Opernbühnen von 1896-1966. Eine statistische Analyse. Koblenz 1968, S. 47.

führte, nennt für die Spielzeit 1896/97 als durchschnittliches Uraufführungsjahr 1852, für 1906/07 1856 und für 1916/17 1860.

Der Mittelwert des Uraufführungsjahres gibt allerdings nur bedingt Aufschluß über die Altersstruktur des Opernrepertoires, da beispielsweise viele Aufführungen von Opern des 18. Jahrhunderts einen hohen Spielplananteil neuer Opern wieder neutralisieren. Für die folgende Auswertung wurde das Opernrepertoire daher aus einem anderen Blickwinkel analysiert: Die leitende Fragestellung war, welchen Anteil Uraufführungen am Opernrepertoire des Hoftheaters hatten und wie schnell Opern, die an anderen Theatern uraufgeführt wurden, in Coburg oder Gotha nachgespielt wurden.

In den Jahren 1827 bis 1918 wurden 320 Opern und Singspiele am Hoftheater gegeben, die meisten Erstaufführungen fielen naturgemäß in die ersten Jahrzehnte des Bestehens des Hoftheaters. Eine weitere starke Erstaufführungswelle gab es in den Jahren 1886 bis 1913.

Opern- und Singspielerstaufführungen

Jahre	Erstaufführungen	Uraufführungen am Hoftheater	Erstaufführungen innerhalb von 2 Jahren nach der Uraufführung[7]
1827 - 1836	89	8	13
1837 - 1846	48	7	17
1847 - 1856	22	5	3
1857 - 1866	26	6	8
1867 - 1876	20	4	8
1877 - 1886	14	1	3
1887 - 1896	39	12	8
1897 - 1906	36	2	10
1907 - 1916	24	2	10

Bei den am Hoftheater zu Coburg und Gotha uraufgeführten Werken handelte es sich hauptsächlich um Opern der Hofkapellmeister (Lampert, Langert), des Musikdirektors Lübke, des Herzogs oder um Werke in Gotha, Coburg oder Umgebung lebender Komponisten. Ab den siebziger Jahren gingen die Kompositionen der Kapellmeister und dilettierender Komponisten und damit auch die Zahl der Uraufführungen zurück. Eine Ausnahme bildete das Jahrzehnt 1887-1896 mit zwölf Uraufführungen, von denen acht in den Jahren 1893 bis 1896 herauskamen. Hierunter fallen die beiden Preisopern 1893 und sechs Uraufführungen in den Anfangsjahren unter Herzog Alfred, in denen es einen Nachholbedarf an neuen, modernen Opern gab. Unter Herzog Alfred stieg außerdem die Zahl der Erstaufführungen insgesamt und auch der Erstaufführungen, die innerhalb von zwei Jahren nach der Uraufführung erfolgten, deutlich an. Die letzten Jahre unter Herzog Ernst II. waren arm an musikalischen Neuheiten gewesen, Ebart schreibt über jene Zeit:

[7] Ohne die in der vorhergehenden Spalte genannten Uraufführungen.

Vorzugsweise beherrschten damals ältere Opern den Spielplan, die in dem musikliebenden Fürsten alte liebe Erinnerungen an längst entschwundene Zeiten erweckten und die er daher gern hörte.[8]

Unter den nachfolgenden Regenten wurden sehr viele für das Hoftheater neue Opern gegeben, darunter vor allem auch viele zeitgenössischen Kompositionen. In den beiden letzten Jahrzehnten (1897-1906 und 1907-1916) gab es jeweils zehn Opern, die binnen einer Zwei-Jahresfrist nach der Uraufführung am Hoftheater nachgespielt wurden. Eine so hohe Zahl neuester Werke hatte es nur in den beiden ersten Jahrzehnten des Hoftheaters gegeben, als das gesamte Opernrepertoire im Durchschnitt erst zwölf Jahre alt war.[9] Der Spielplan des Hoftheaters reagierte also - abgesehen von den durch lokale Traditionen bedingten Uraufführungen - in den ersten beiden und den letzten beiden Jahrzehnten am schnellsten auf Neuerscheinungen auf dem musikalischen Markt. So verwundert es kaum, daß die am schnellsten nachgespielten Opern ebenfalls in den letzten beiden Jahrzehnten des Hoftheaters zu finden sind:

Innerhalb kürzester Zeit nach der Uraufführung nachgespielte Opern/Singspiele

Stück / Autor	Differenz Uraufführung - Erstaufführung am Hoftheater	Erstaufführung am Hoftheater
Izeyl / d'Albert	22 Tage	28.11.1909
Ariadne auf Naxos / Strauss	37 Tage	1.12.1912
Der Bärenhäuter / Wagner, S.	75 Tage	7.4.1899
Sofie von Brabant / Hummel	81 Tage	14.2.1900
Cartouche / Hofmann	91 Tage	1.10.1869
Der Rosenkavalier / Strauss	115 Tage	21.5.1911
Die Tochter des Soldaten / Görner	134 Tage	14.8.1838
Liebe und Kampf oder Philipp V. in Portugal / Lindpainter	134 Tage	17.9.1843

'Izeyl' wurde nur 22 Tage nach der Uraufführung am Hoftheater nachgespielt. Intendant Busso von Meyern-Hohenberg[10] kündigte diese Oper d'Alberts nach dem großen Erfolg von 'Tiefland' für die Spielzeit 1909/10 an, bevor sie in Hamburg uraufgeführt worden war. Zwei Opern von Richard Strauss wurden in Coburg sehr schnell nachgespielt. Strauss konnte sich an den meisten deutschen Bühnen mit 'Der Rosenkavalier' innerhalb kürzester Zeit durchsetzen, am Hoftheater konnte sich außerdem noch 'Ariadne auf Naxos' erfolgreich etablieren. Die Rezeption Richard Strauss' wurde unter Herzog Carl Eduard stark gefördert: 'Der Rosenkavalier' wurde in vollständig neuen Dekorationen Brückners gegeben, 'Ariadne auf Naxos' wurde auf höchsten Befehl bei den Maifestspielen 1913 unter dem Dirigat des Komponisten persönlich aufgeführt, der im November 1918 nochmals nach Coburg

[8] Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 93.
[9] Vgl. die Tabelle auf S. 410.
[10] In seiner Rede am 27.8.1909.

kam, um 'Der Rosenkavalier' zu dirigieren. In den Jahren unter Herzog Carl Eduard verjüngte sich das Opernrepertoire[11] insgesamt, und es wurde insbesondere die Rezeption zeitgenössischer deutscher Komponisten vorangetrieben.

Französische oder italienische Opern konnten nicht so schnell nach ihrer Uraufführung am Hoftheater zu Coburg und Gotha herausgebracht werden, da sie erst übersetzt werden mußten. Im Unterschied zu den deutschen Opern wurden diese Opern in den letzten Jahrzehnten unter Herzog Carl Eduard nicht schnell in den Spielplan aufgenommen. Opern, die binnen Jahresfrist nachgespielt wurden, gab es vor allem in den ersten Jahren des Hoftheaters (z. B. 'Die beiden Nächte'/Boieldieu, 'Die Stumme von Portici'/ Auber, 'Der Bauer von Preston'/Adam) und den sechziger Jahren (z. B. 'Die Afrikanerin'/Meyerbeer, 'Romeo und Julia'/Gounod, 'Dinorah'/Meyerbeer). Herzog Ernst II., der Meyerbeers Opern sehr schätzte und den Komponisten auch als Gast am Hof begrüßen konnte, ließ in den sechziger Jahren zeitgenössische französische Opern frühzeitig am Hoftheater aufführen.

Bei einer Gesamtauswertung des Zeitraums 1827 bis 1918 präsentieren sich Ergebnisse, die zeigen, daß das Hoftheater insgesamt betrachtet sehr schnell auf musikalische Neuheiten reagierte. Ausgeklammert wurden die Werke, die vor dem 1.6.1827 (dem Gründungsdatum des Hoftheaters) uraufgeführt wurden und somit auch nicht unmittelbar nachgespielt werden konnten, für die Analyse verbleiben somit 249 Opern und Singspiele. Bei diesen 249 Werken handelt es sich um 47 Uraufführungen (=18,88 %), 45 Werke (=18,07 %), die binnen Jahresfrist nach der Uraufführung, und 34 Werke (=13,65 %), die binnen einer Zwei-Jahresfrist nach der Uraufführung erstaufgeführt wurden. Mit anderen Worten: Über die Hälfte dieser Opern und Singspiele wurde keine zwei Jahre nach der Uraufführung bereits am Hoftheater in Coburg und Gotha gespielt, die neuen Werke - egal, ob in Paris oder Berlin uraufgeführt - fanden bald Eingang ins Repertoire des Hoftheaters, so daß das Publikum in der fränkischen und thüringischen „Provinz" die nationalen und internationalen Neuerscheinungen auf dem musikalischen Markt schnell aus eigener Anschauung kennenlernen konnte.

Am Beispiel der Opern Meyerbeers hatte sich schon abgezeichnet, daß es nicht nur einzelne Stücke, sondern auch bestimmte Komponisten gab, die außergewöhnlich schnell oder langsam am Hoftheater rezipiert wurden. Die folgende Tabelle listet einige Komponisten auf, bei denen die Differenz zwischen Uraufführungsdatum und Erstaufführungsdatum ihrer Werke als Untersuchungswert und als Indiz für ihre schnelle oder langsame Rezeption am Hoftheater genommen werden kann.

[11] Eine Ausnahme bildeten die ersten beiden Kriegsspielzeiten (vgl. Kapitel VII.3, S. 385).

Erstaufführungen der Werke ausgewählter Komponisten

Komponist	Zahl der Werke	Spannweite Diff. UA - EA[12] [in Jahren]	arithmet. Mittel Diff. UA - EA [in Jahren]	Median Diff. UA - EA [in Jahren]
Ernst II.	5	0,0 - 0,0	0,0	0,0
Strauss, R.	3	1,4 - 0,0	0,6	0,3
Fall	5	1,8 - 1,0	1,4	1,6
Gounod	2	2,6 - 0,7	1,7	1,7
Zeller	3	2,7 - 1,0	1,9	1,9
d'Albert	2	4,5 - 0,1	2,3	2,3
Meyerbeer	5	5,9 - 0,6	2,7	1,6
Auber	19	18,9 - 0,6	4,1	1,8
Bellini	7	13,9 - 1,9	5,9	4,9
Suppé	6	38,1 - 2,4	10,6	6,0
Verdi	7	18,7 - 3,7	10,8	6,8
Puccini	3	13,1 - 6,6	10,8	12,7
Lortzing	7	50,8 - 1,8	14,1	6,1
Flotow[13]	3	48,8 - 0,8	17,0	1,5
Offenbach	8	43,3 - 0,8	19,1	15,1
Wagner	10	37,0 - 9,2	23,7	21,2
Marschner	3	73,7 - 15,8	37,6	23,4

Für die obige Tabelle wurden einige der bekanntesten und der am Hoftheater meistgespielten Komponisten ausgewählt, die Reihenfolge richtet sich nach dem Wert des arithmetischen Mittels der Differenzen zwischen Uraufführungs- und Erstaufführungsdatum der Werke eines Komponisten. Von Herzog Ernst II. wurden alle fünf Opern am Hoftheater uraufgeführt, daher liegt das arithmetische Mittel bei ihm bei Null. Autoren, deren Werke innerhalb weniger Jahre nach der Uraufführung nachgespielt wurden, sind die beiden Operettenkomponisten Fall und Zeller, die unter Herzog Carl Eduard geförderten deutschen Komponisten Strauss und d'Albert sowie die französischen Komponisten Gounod, Meyerbeer und Auber. Auber nimmt auf Grund seines großen Oeuvres eine besondere Stellung ein. Da es am Hoftheater noch zu einigen späten Erstaufführungen seiner Opern kam, so daß die Spannweite zwischen diesen und mehreren innerhalb von Jahresfrist nach der Uraufführung gespielten Opern sehr groß ist, ist der Wert des arithmetischen Mittels nicht sehr hilfreich, um die Rezeption der Werke Aubers zu interpretieren. Zur Ergänzung ist daher in der obigen Tabelle auch der Median angegeben, der bei Auber und anderen Komponisten (insbesondere Lortzing und Flotow), bei denen ein „Ausreißer" einer sehr späten Erstaufführung vorliegt, sinnvollere Ergebnisse liefert. Der Median liegt für Auber bei 1,8 Jahren, d. h. neun seiner Opern wurden in einem kürzeren Zeitabstand und

[12] Differenz zwischen Uraufführungsdatum und Erstaufführungsdatum der Werke eines Komponisten, Angaben in Jahren.

[13] Von Flotow wurden vier Werke am Hoftheater gespielt, da aber von 'Der Müller von Meran' das genaue Uraufführungsdatum nicht bekannt ist, wurden nur die übrigen drei Werke bei der Auswertung berücksichtigt.

neun Opern nach einem längerem Zeitabstand als 1,8 Jahre nach der Uraufführung am Hoftheater erstaufgeführt. Auber war damit nicht nur der quantitativ nach Zahl der Aufführungen und Zahl der Stücke dominierende Komponist der ersten Jahrzehnte des Hoftheaters, er war außerdem auch ein Komponist, der trotz der Zeit, die für die Übersetzungen seiner Werke benötigt wurde, außergewöhnlich schnell von den zeitgenössischen Bühnen und insbesondere vom Hoftheater in Coburg und Gotha nachgespielt wurde.

Der einzige Komponist, dessen Erfolg am Hoftheater den Aubers noch überstieg, war Wagner. Beide waren in vielerlei Hinsicht vergleichbar, in bezug auf die schnelle Rezeption am Hoftheater erwiesen sie sich aber geradezu als Gegensätze. Wagners Werke brauchten im Durchschnitt 23,7 Jahre, bis sie nach ihrer Uraufführung am Hoftheater nachgespielt wurden. Am schnellsten kam 'Tannhäuser' - 9,2 Jahre nach der Uraufführung - auf die Hoftheaterbühne. Damit gehörte das Hoftheater in Coburg und Gotha sogar noch mit zu den ersten Theatern Deutschlands, die 'Tannhäuser' aufführten. Obwohl dieses erste von Wagner gespielte Werk auch erfolgreich war, dauerte es bei den folgenden Kompositionen Wagners wesentlich länger, bis diese einstudiert wurden. Der komplette 'Ring des Nibelungen' wurde erst 1907 gegeben: 'Das Rheingold' war somit erst 37 Jahre nach der Uraufführung in Coburg zu sehen. Es ergibt sich damit die erstaunliche Situation, daß das Hoftheater zu Coburg und Gotha zwar ab Jahrhundertende außergewöhnlich viel Wagneraufführungen gab und der Spielplananteil Wagners deutlich über dem Durchschnitt anderer deutschsprachiger Theater lag, aber bei der Rezeption der Spätwerke Wagners vergleichsweise langsam reagierte. Nur die Werke eines weiteren Komponisten[14], Heinrich Marschners, kamen mit noch größerer Verspätung als die Werke Wagners auf die Hoftheaterbühne.

Bei einigen Komponisten stellt sich heraus, daß - ebenso wie bei Wagner - die ersten Werke schneller Zugang am Hoftheater fanden als die späteren, obwohl die Komponisten zum späteren Zeitpunkt einen bekannten Namen hatten: In diese Gruppe fallen die frühen Operettenkomponisten Suppé und Offenbach, die Begründer der deutschen komischen Oper Lortzing und Flotow, aber auch Verdi. Verdis 'Ernani' wurde bereits 1847 gespielt, weitere Opern kamen erst Jahre oder sogar Jahrzehnte nach der Uraufführung nach Coburg. Puccini war ein weiterer italienischer Komponist, der sich erst mit Verzögerung am Hoftheater durchsetzen konnte. Ein typisches Beispiel für einen sich beschleunigenden Rezeptionsprozeß auf Grund großer Anfangserfolge ist Meyerbeer. 'Robert der Teufel' kam als erstes Werk Meyerbeers

[14] Mozart wurde von der Auswertung ausgeschlossen; seine Opern konnten selbstverständlich erst Jahrzehnte nach der Uraufführung gespielt werden, da das Hoftheater erst 1827 gegründet wurde.

1837 am Hoftheater[15] - 5,87 Jahre nach der Uraufführung - heraus, damit nahm das Hoftheater erst relativ spät Notiz[16] von dem in Frankreich bereits sehr erfolgreichen Komponisten. Die nachfolgenden Kompositionen wurden in immer kürzeren Abständen nach der Uraufführung nachgespielt: am 2.1.1841 'Die Hugenotten' 4,85 Jahre, am 5.12.1850 'Der Prophet' 1,64 Jahre, am 6.12.1859 'Dinorah' 0,67 Jahre und am 10.12.1865 'Die Afrikanerin' 0,62 Jahre nach der Uraufführung.

Bei der Auflistung der Komponisten waren auch Operettenkomponisten enthalten. Das Hoftheaterpublikum wurde zwar frühzeitig (in den sechziger Jahren) mit den ersten Operetten Suppés und Offenbachs bekannt gemacht, die Rezeption der späteren Stücke erfolgte aber erst mit großer Verzögerung. Von dem bedeutendsten Komponisten der „goldenen" Zeit der Operette und Coburger Bürger, Johann Strauß, wurden sieben Operetten am Hoftheater gespielt, drei davon kamen durch Gastspiele anderer Theater erstmals zur Aufführung. Nimmt man das Gastspieldatum als Erstaufführungsdatum, beträgt das arithmetische Mittel der Differenzen zwischen Uraufführungs- und Erstaufführungsdatum 3,46 Jahre; nimmt man als Erstaufführungsdatum die erste Aufführung des eigenen Ensembles, steigt der Wert auf 7,81 Jahre. Damit wird deutlich, daß die Operetten Johann Strauß' erst sehr spät dem Repertoire des Hoftheaters zugefügt wurden. Mit dem Ende der Regierungszeit Ernsts II. kam es schneller und häufiger zu Operettenaufführungen zeitgenössischer Komponisten. Die Werke der Vertreter der „silbernen" Zeit der Operette, Fall, Zeller und Lehár, brauchten durchschnittlich weniger als zwei Jahre, um am Hoftheater nachgespielt zu werden.

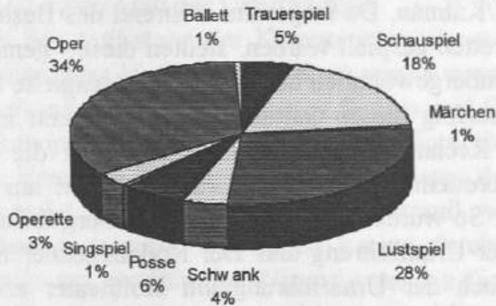
Ähnlich wie im Opernbereich wurden im Operettenbereich vor allem im letzten Jahrzehnt des Hoftheaters sehr viele neue und neueste Werke aufgeführt; der Kontakt zur aktuellen musikalischen Produktion war in diesem Zeitraum am intensivsten, denn unter Herzog Carl Eduard wurde meist jährlich im Herbst eine neue Operette vorgestellt. In dem letzten Jahrzehnt des Hoftheaters erreichten die Operettenerstaufführungen ihren maximalen Wert: Zwölf neue Werke wurden präsentiert, darunter acht Werke, die noch keine zwei Jahre alt waren (vier davon stammten von Leo Fall).

15 Genau genommen wurde 1837 nur ein Akt der Oper gespielt, die erste vollständige Aufführung gab es sogar erst 1840.

16 Das Hoftheater zu Coburg und Gotha erwies sich in bezug auf Meyerbeer als „Spätzünder". Einige Beispiele mögen dies belegen: Am Hoftheater in Kassel wurde im Jahr 1828 erstmals eine Oper Meyerbeers gegeben, 'Robert der Teufel' wurde in Kassel am 19.5.1834 gespielt (vgl. Reinhard Lebe, Ein deutsches Hoftheater in Romantik und Biedermeier. Die Kasseler Bühne zur Zeit Feiges und Spohrs. Kassel 1964, S. 145 und 195); in Weimar kam 'Robert der Teufel' am 26.12.1832 heraus (vgl. Adolf Bartels, Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817-1907. Weimar 1908, S. 46); in Stuttgart wurde 'Robert der Teufel' am 12.2.1834 erstaufgeführt (vgl. Rudolf Krauß, Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Stuttgart 1908, S. 191).

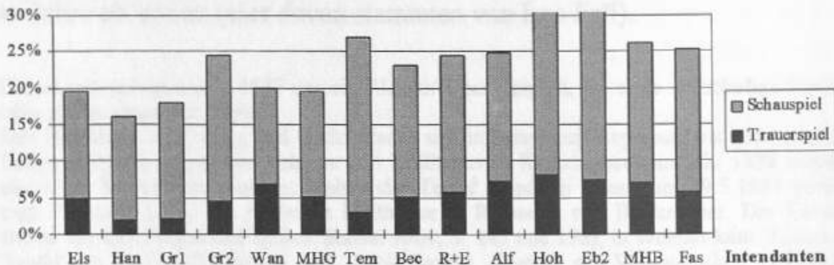
Unter Ernst zu Hohenlohe-Langenburg und Herzog Carl Eduard war in vielen Spielzeiten eine Operette das meistgespielte Stück der Saison: 1900/01 'Die Puppe'/Audran, 1901/02 'Die Geisha'/Jones, 1905/06 'Die Geisha'/Jones, 1907/08 'Die lustige Witwe'/Strauß, 1908/09 'Der fidele Bauer'/Fall, 1910/11 'Der Rodelzigeuner'/Snaga, 1911/12 'Die Försterchristel'/ Jarno, 1913/14 'Der liebe Augustin'/Fall, 1915/16 'Polenblut'/Nedbal und 1917/18 'Die Csárdásfürstin'/Kálmán. Da insgesamt während des Bestehens des Hoftheaters nur 45 Operetten gespielt wurden, stellten diese - gemessen an ihrem Repertoireanteil - außergewöhnlich häufig das meistgespielte Stück der Saison. Dem Publikumserfolg dieser Gattung wurde aber erst in den letzten beiden Jahrzehnten Rechnung getragen, in denen auch die Neuerscheinungen auf dem Operettenmarkt innerhalb kürzester Zeit am Hoftheater nachgespielt wurden: So wurde 'Der Graf von Luxemburg'/Lehár am 26.2.1910 106 Tage nach der Uraufführung und 'Der Rodelzigeuner'/Snaga am 8.10.1910 146 Tage nach der Uraufführung am Hoftheater erstaufgeführt.

VIII.4 Gattungen



Die beiden Gattungen mit den größten Aufführungsanteilen am Hoftheater waren die Oper mit 34,20 % und das Lustspiel mit 27,58 %. Der Anteil der Opernaufführungen stieg von 1827 bis 1918 stark an und erreichte während der Intendanz Benda/Meyern-Hohenberg (1908-11) den höchsten Wert mit 44,02 %. Im Musiktheaterbereich kam außerdem in den letzten Jahrzehnten noch eine steigende Zahl an Operettenaufführungen hinzu, so daß der Anteil aller Musiktheateraufführungen unter Benda/Meyern-Hohenberg 52,73 % betrug - das Minimum hatte unter Intendant Gruben (1844-51) bei 29,88 % gelegen.[1]

Im Sprechtheater lassen sich der große Bereich der heiteren und der kleinere Bereich der ernsten Stücke unterscheiden. Lustspiel, Schwank, Posse und Märchen hatten einen Aufführungsanteil von 38,34 %, Schauspiel und Trauerspiel einen Anteil von 23,20 %. Hinter diesen durchschnittlichen Prozentwerten für den Gesamtzeitraum verbergen sich aber große Schwankungen und unterschiedliche Entwicklungslinien bei den einzelnen Gattungen.



1 Zum Anstieg der Musiktheaterabende vgl. die Grafik in Kapitel VIII.1, S. 395.

Der maximale Anteil sowohl der Schauspiel- als auch der Trauerspielaufführungen findet sich während der Regierungszeit Ernst zu Hohenlohe-Langenburgs (1900-05) mit 24,33 % bzw. 8,14 %. In diesen Zeitraum fällt auch das Maximum der Schilleraufführungen am Hoftheater: Schiller, dessen Dramen ausschließlich zu den beiden genannten Gattungen zu zählen sind, hatte hier einen Spielplananteil von 6,80 %. Die Aufführungskurve beider Gattungen zeigt - trotz etlicher Schwankungen - einen deutlichen Anstieg über die Jahrzehnte hinweg bis zur Jahrhundertwende. Das Minimum der Summe beider Gattungen lag unter Intendant Hanstein (1829-41) bei einem Spielplananteil von 16,04 %. Ein erster sprunghafter Anstieg erfolgte mit dem Amtsantritt Ernsts II.: von 17,97 % (1841-44) auf 24,48 % (1844-51). Die Zunahme der Aufführungszahlen zu diesem Zeitpunkt fällt mit den Aufführungserfolgen Birch-Pfeiffers und Benedix' ab dem Jahr 1844 zusammen. Damit ist - neben der allgemeinen historischen Entwicklung und neben den einschneidenden Einflüssen einzelner Persönlichkeiten wie Ernst II. - eine gewisse Abhängigkeit der Aufführungsanteile beider Gattungen von ihren Hauptrepräsentanten in Coburg und Gotha, Birch-Pfeiffer und Schiller, zu erkennen.

Autoren, auf die die meisten Schauspiel- bzw. Trauerspielaufführungen entfielen

Schauspiele		Trauerspiele	
Autor	Aufführungen	Autor	Aufführungen
Birch-Pfeiffer	306	Schiller	238
Schiller	248	Goethe	112
Goethe	79	Shakespeare	111
Benedix	74	Brachvogel	44
Sudermann	73	Lessing	44

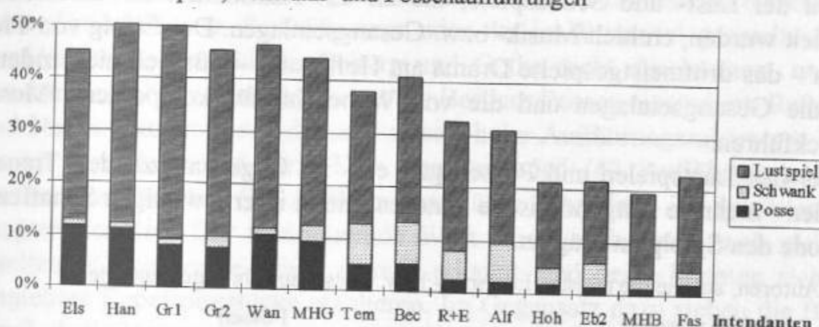
Birch-Pfeiffer und Schiller dominierten den Schauspielbereich am Hoftheater, andere Autoren konnten nicht annähernd so viele Aufführungen mit ihren Schauspielen erzielen. Während mehrere sehr erfolgreiche Schauspiele von Schiller im Repertoire enthalten waren ('Wilhelm Tell' 62 Aufführungen, 'Don Carlos' 54 Aufführungen, 'Die Räuber' 50 Aufführungen, 'Wallensteins Lager' 42 Aufführungen), summierten sich die Aufführungszahlen Birch-Pfeiffers hauptsächlich durch die hohe Zahl ihrer Stücke. Die meistgespielten Schauspiele Birch-Pfeiffers waren 'Dorf und Stadt' mit 49 Aufführungen und 'Die Waise aus Lowood' mit 32 Aufführungen. 'Die Geschwister' war das am häufigsten gegebene Schauspiel Goethes. Die Bevorzugung dieses Einakters ist zeittypisch: Das Drei-Personen-Stück konnte immer wieder schnell und somit auch kurzfristig einstudiert und in vielfältigen Kombinationen mit anderen Einaktern gezeigt werden. Der Schauspielbereich wurde insbesondere um die Mitte des Jahrhunderts (Birch-Pfeiffer und Benedix) und dann wieder gegen Ende des Jahrhunderts (Sudermann und Verne) stark von zeitgenössischen Autoren geprägt.

Der führende Dramatiker im Bereich der Trauerspiele war Schiller. Von den 950 Trauerspielaufführungen am Hoftheater kamen 238 Aufführungen (=25,05 %) auf seine Werke. Über die Hälfte aller Aufführungen entfielen auf die vier Autoren Schiller, Goethe, Shakespeare und Lessing. Andere und insbesondere zeitgenössische Autoren konnten sich mit ihren Trauerspielen nicht durchsetzen, nur das Erfolgsstück 'Narziß'/Brachvogel kam auf 44 Aufführungen. Die Trauerspiele waren - bei einer Betrachtung des Gesamtzeitraums von 1827 bis 1918 - die „erfolgreichste" Gattung des Sprechtheaters. 100 Trauerspiele wurden am Hoftheater aufgeführt, fünf davon konnten sich unter den zwanzig meistgespielten Dramen plazieren. Die durchschnittliche Aufführungshäufigkeit pro Trauerspiel lag bei 9,50, damit wurden diese Stücke überdurchschnittlich[2] oft wiederholt und konnten sich lange im Spielplan halten. Trauerspiele stellten nicht nur - gemessen an ihrem Anteil am Dramenrepertoire - den höchsten Anteil an den Erfolgsstükken, sondern auch den niedrigsten Anteil an den „Nieten". Unter den 316 Stücken bzw. 261 Dramen, die am Hoftheater nur eine einzige Aufführung erlebten, finden sich nur neun Trauerspiele. D. h. nur 9 % der Trauerspiele wurden bereits nach einer Aufführung abgesetzt, während die Possen (22,16 %), Schwänke (15,87 %), Lustspiele (14,76 %) und Schauspiele (13,86 %) in viel stärkerem Maße hiervon betroffen waren. In die Einstudierung eines Trauerspiels wurde mehr Zeit investiert[3] als in die Einstudierung eines Lustspiels, sicherlich sollte sich die längere Probenzeit auch durch mehr Aufführungen bezahlt machen. In den ersten Jahrzehnten des Bestehens des Hoftheaters konnte auf Grund der kurzen Probenzeiten eine Fülle von Lustspielen einstudiert werden, und dies oftmals auch nur für eine Aufführung.

Die Zunahme der Musiktheater-, der Schauspiel- und Trauerspielaufführungen im Laufe des 19. Jahrhunderts ging auf Kosten der Lustspielaufführungen. Der Anteil der Lustspiel-, Schwank- und Possenaufführungen betrug unter Intendant Hanstein (1829-41) 50,23 % und sank auf den Tiefpunkt von 19,50 % unter Benda/Meyern-Hohenberg (1908-11).

[2] Die durchschnittliche Aufführungshäufigkeit aller Dramen lag bei 6,31 (1.762 Dramen, 11.124 Aufführungen).

[3] So wurde bereits in den 1827 erlassenen Theatergesetzen den Schauspielern mehr Zeit zum Einstudieren eines Versdramas zugestanden: „Bei Einstudirung eines neuen Schauspiels werden zu dem Einstudiren eines Bogens Prosa ein Tag, und eines Bogens in gebundener Rede zwey Tage gegeben." (Gesetze für das Herzogl. S. Hof-Theater zu Coburg. Coburg 1827, S. 6).



Im Lustspielbereich fanden die gravierendsten Umwälzungen statt. In den ersten Jahrzehnten umfaßte er ca. die Hälfte aller Aufführungen, ca. 10 % davon entfielen auf den Bereich des „niederen" Lustspiels - so wurde die Posse oftmals auf Grund ihrer derben Komik und des niederen Personals ihrer Stücke eingestuft. Die Posse wurde in den sechziger Jahren von der neuen Gattung des Schwanks abgelöst, die aber ab der Jahrhundertwende ebenfalls zur Bedeutungslosigkeit absank. Posse und Schwank[4] fielen beide als „niedere" Lustspielformen dem ab der Jahrhundertwende höher werdenden Anspruch des Hoftheaters als Bildungstheater und Opernbühne zum Opfer. Eine gewisse Ersatzfunktion für die Posse mit Gesang erfüllten aber nun die Operetten, die in ihrer neuartigen Verbindung von Gesang, Tanz und witzigem Dialog dem immer präsenten Unterhaltungsbedürfnis und dem Wunsch nach Verbindung der verschiedenen Sparten entgegen kamen. Die zunehmende Spezialisierung und Spartentrennung, die am Hoftheater im 19. Jahrhundert zu beobachten waren, hatten nicht nur positive Auswirkungen. Sie trugen beispielsweise nicht dem Phänomen Rechnung, daß gerade die verschiedenen Mischformen außerordentliche Resonanz beim Publikum fanden. Das meistgespielte Drama am Hoftheater war 'Robert und Bertram' - eine Posse mit Gesang und Tanz; das meistgespielte Werk einer Saison war ab der Jahrhundertwende sehr oft eine Operette[5]. Die Operetten 'Der Bettelstudent' und 'Die Csàrdàsfürstin' sowie das Singspiel 'Das Dreimäderlhaus' konnten in der Geschichte des Hoftheaters einmalige Aufführungsserien, große Zuschauerzahlen und hohe Einnahmen erreichen.[6] Auch ein hoher

[4] Die mangelnde Anerkennung des Schwanks als dramatische Gattung wurde bei dem Versuch des Lustspieldichters Benedix und des Lustspiel- und Schwankdichters Moser deutlich, gemeinsam ein Stück ('Das Stiftungsfest') zu schreiben. Moser beschreibt die Gründe für Benedix' Distanzierung vom gemeinsamen Stück folgendermaßen: „Endlich als ich fertig war, eröffnete er mir, daß er nun und nimmer seinen Namen dafür hergeben würde, er hätte nur Lustspiele geschrieben, das sei jetzt ein Schwank geworden, und diese Gattung wäre unter seiner Würde." (Gustav von Moser, Vom Leutnant zum Lustspieldichter. Wismar 1908, S. 87).

[5] Vgl. Kapitel VIII.3, S. 417.

[6] Ein ähnlich verlaufender Aufstieg einer neuen Erfolgsgattung ist seit den achtziger Jahren dieses Jahrhunderts in Deutschland zu beobachten: Musicals - eine neue Kombination der von

Anteil der Lust- und Schauspiele, die im 19. Jahrhundert am Hoftheater gespielt wurden, enthielt Musik- bzw. Gesangseinlagen. Der Erfolg von 'Preciosa' - das drittmeistgespielte Drama am Hoftheater - läßt sich nicht zuletzt auf die Gesangseinlagen und die von Weber hierfür komponierte Musik zurückführen.

Bei den Lustspielen und Possen gab es - im Gegensatz zu den Trauerspielen - mehrere zeitgenössische Autoren, die in ihrer jeweiligen Schaffensperiode den Spielplan prägten.

Autoren, auf die die meisten Lustspiel- bzw. Possenaufführungen entfielen

Lustspiele		Possen	
Autor	Aufführungen	Autor	Aufführungen
Benedix	251	Raeder	105
Moser	225	Angely	78
Schönthan, F.	201	Raimund	75
Blum	177	Nestroy	72
Töpfer	172	Kalisch	63

Zwischen den fünf meistgespielten Lustspielautoren und den fünf meistgespielten Possenautoren gibt es - im Gegensatz zu Schauspiel und Trauerspiel - keine Überschneidungen. Bei beiden Gattungen herrschen Autoren vor, die sich auf die eine Gattung spezialisiert hatten und sich daher selten in der anderen versuchten. Die Auswertung zeigt damit außerdem, daß die Posse eine eigenständige Gattung war, die nicht einfach unter den Oberbegriff der Lustspiele subsumiert werden kann. Zwischen den Lustspielen und Schwänken waren dagegen Grenzgänge und Grenzfälle durchaus üblich: Gustav von Moser schrieb Stücke beider Gattungen, manche seiner Dramen wurden wechselnd als Lustspiele oder Schwänke bezeichnet. Er war der Autor, auf den die meisten Schwankaufführungen am Hoftheater entfielen - nämlich 134 von insgesamt 737 Aufführungen.

Bei den Possen liegt Gustav Raeder an erster Stelle, der mit 'Robert und Bertram' das meistgespielte Drama des Hoftheaters geschaffen hatte. Es wurden insgesamt drei Stücke (drei Possen) von Raeder am Hoftheater gespielt. Die Possen des in Dresden engagierten Darstellers erfreuten sich größerer Beliebtheit als die der verschiedenen Berliner oder Wiener Possenautoren, der Spielplan trug hiermit dem engeren regionalen Bezug Rechnung. Die Stücke aus den beiden Zentren der Possenproduktion, Berlin und Wien, fanden in unterschiedlichem Maße Eingang ins Repertoire des Hoftheaters. Das Herzogtum Sachsen-Coburg und Gotha, geographisch zwischen den beiden Staaten Preußen und Österreich gelegen, zeigte sich im Spielplan des

Posse und Operette bekannten Elemente Gesang, Tanz und Dialog - erobern Zuschauermassen, die sonst nie ins Theater gehen. Die an deutschen Theatern etablierte Spartentrennung sollte angesichts eines über Jahrhunderte gleichbleibenden Grundbedürfnisses der Zuschauer nach Mischformen zwischen Schauspiel und Oper neu überdacht werden.

Hoftheaters mehr Preußen zugewandt. So konnten sich manche österreichischen Dramatiker (z. B. Grillparzer oder der in Wien viel gespielte Lustspieldichter Bauernfeld) in Coburg und Gotha nicht durchsetzen, und es wurden wesentlich weniger Wiener als Berliner Possen einstudiert. Raimund und Nestroy konnten nur dadurch relativ hohe Aufführungszahlen am Hoftheater erreichen, daß sich 'Der Verschwender' (43 Aufführungen) und 'Lumpacivagabundus' (36 Aufführungen) über Jahrzehnte im Spielplan behaupten konnten. Der überdauernde Wert dieser auch heute noch viel gespielten Stücke wurde schon damals erkannt, und beide konnten sich als langlebige Repertoirestücke etablieren. Im Gegensatz dazu stehen die Berliner (Lokal-)Possen, die - zum größten Teil in Berliner Dialekt verfaßt - zwar zu ihrer Entstehungszeit größere Aufführungserfolge am Hoftheater feiern konnten, aber dann wieder schnell vom Spielplan verschwanden. Für die ersten Jahrzehnte des Hoftheaters sind hier an erster Stelle die Possen Angelys zu nennen, die zumeist nach französischen Vaudevilles gearbeitet und in das Berliner Milieu übertragen wurden. Angelys 'Fest der Handwerker' und 'Sieben Mädchen in Uniform' gehörten zu den meistgespielten Dramen unter Ernst I., sie wurden beide zum letzten Mal in der Saison 1865/66 gegeben. In den vierziger Jahren kamen neue Possen Schneiders auf den Spielplan, in den fünfziger Jahren konnten sich die beiden Autoren Friedrich und Kalisch, in den sechziger Jahren Salingré und Pohl und schließlich L'Arronge für jeweils ein bis zwei Jahrzehnte durchsetzen. Während 'Robert und Bertram', 'Der Verschwender' und 'Lumpacivagabundus' auch im 20. Jahrhundert noch am Hoftheater gespielt wurden, verschwanden die genannten Berliner Autoren fast völlig vom Spielplan.

Die Lustspiele erwiesen sich größtenteils als zeitgebundene und kurzlebige Gattung: Es gab keine Lustspiele, die sich während des gesamten Bestehens des Hoftheaters im Repertoire halten konnten. Bei den Hauptrepräsentanten dieser Gattung finden sich somit nur Dramatiker, die zu ihren Lebzeiten viele Stücke am Hoftheater unterbringen und dadurch hohe Aufführungszahlen erzielen konnten. In den ersten Jahrzehnten unter Herzog Ernst I. dominierten Blum und Töpfer den Lustspielbereich, in den vierziger bis sechziger Jahren herrschten die Stücke von Benedix vor, in den siebziger und achtziger Jahren kam der sensationelle Aufstieg Mosers, der gemeinsam mit Franz von Schönthan das am Hoftheater meistgespielte Lustspiel 'Krieg im Frieden' verfaßte. Schönthan bestimmte bis Anfang des 20. Jahrhunderts den Lustspielspielplan, neben ihm konnten sich noch Blumenthal und Kadelburg behaupten (u. a. mit dem gemeinsam geschriebenen Stück 'Im weißen Röss'l', das 46 Aufführungen am Hoftheater erreichte). Die Hauptstadt Berlin, mit der die zuletzt genannten Namen eng verknüpft sind, war seit der Reichsgründung das eindeutige Zentrum der zeitgenössischen Lustspielproduktion. Da aber die Lustspielaufführungen am Hoftheater insgesamt deut-

lich zurückgegangen waren, konnten Blumenthal und Kadelburg nicht mehr ganz so hohe Aufführungszahlen erzielen wie die frühen Lustspieldichter Blum und Töpfer.

Die Aufzählung der meistgespielten Lustspielautoren, deren Stücke heute allesamt nicht mehr aufgeführt werden, führt zu der Frage nach den Lustspielen, die sich als feste Repertoirestücke etablieren konnten. Die Klage, daß die Deutschen keine guten Lustspiele schreiben könnten, ist alt. Nur sehr wenige deutsche Lustspiele des 19. Jahrhunderts fanden dauerhafte Anerkennung, Holl beschreibt 1927 den mageren Bestand folgendermaßen:

> Unter den Namen der bedeutendsten Lustspieldichter der Weltliteratur finden wir keinen Deutschen [...]. Und wenn wir heute eine Umfrage nach den Lustspielen unseres Volkes halten, so hören wir „Minna von Barnhelm", „Die Journalisten" und allenfalls den „Zerbrochnen Krug" nennen. Viel mehr kennt der Durchschnittsbürger vom deutschen Lustspiel nicht, und seine Lieblinge Kadelburg, Blumenthal, Schönthan, Moser wagt er nicht zu nennen. Mit Unrecht, denn auch in ihnen ist echte Komik wirksam.[7]

Holl stellt die vier erfolgreichen Lustspiel- und Schwankautoren Kadelburg, Blumenthal, Schönthan und Moser, deren Werken aber im allgemeinen kein dauerhafter Wert zugesprochen wird, den drei zur damaligen Zeit anerkannten deutschen Lustspielen 'Minna von Barnhelm', 'Die Journalisten' und 'Der zerbrochene Krug' gegenüber. Dieser kleine, auf drei Stücke beschränkte Lustspielkanon findet sich vielfach in der Literatur der damaligen Zeit wieder. Die drei Lustspiele konnten sich aber sehr unterschiedlich beim Theaterpublikum durchsetzen: 'Die Journalisten' war mit 49 Aufführungen das zweitmeistgespielte Lustspiel am Hoftheater zu Coburg und Gotha, 'Minna von Barnhelm' kam auf 40 Aufführungen, 'Der zerbrochene Krug' wurde nur elfmal gespielt. Das auch an anderen Theatern im 19. Jahrhundert sehr erfolgreiche Lustspiel 'Die Journalisten' wurde noch bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts als festes Repertoirestück eingestuft, nach dem 2. Weltkrieg verschwand es aber endgültig von den Spielplänen deutscher Bühnen. Somit konnte von den im 19. Jahrhundert viel gespielten Lustspielen einzig 'Minna von Barnhelm' seine Beliebtheit beim Publikum bis ins 20. Jahrhundert bewahren.

Im Bereich von Lustspiel, Schwank oder Posse gibt es - mit Ausnahme von 'Minna von Barnhelm' - keine Repertoirekontinuität zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert. Nur die Dramen der Klassiker Schiller, Goethe, Shakespeare und Lessing, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts langsam am deutschen Theater durchsetzen konnten, werden Ende des 20. Jahrhunderts immer noch und teilweise mehr denn je gespielt. Die Kontinuität im Repertoire beschränkt sich damit hauptsächlich auf den Bereich der Trauerspiele und Schauspiele. Neue und bleibende Repertoirestücke

[7] Karl Holl, Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig 1923, S. 1.

wurden dem deutschen Theater trotz des regen Theaterbetriebs und der Vielzahl der gespielten Stücke im 19. Jahrhundert nicht gewonnen. Es bleibt ein merkwürdiges Phänomen, daß im 19. Jahrhundert - in einer Blütezeit des deutschen Theaters - die dramatische Produktion nur quantitativ in die Höhe schoß. Die Dramatiker der Zeit konnten weder an die Maßstäbe der Klassiker anknüpfen noch neue bleibende Formen wie Ende des Jahrhunderts die Naturalisten schaffen. Die im 19. Jahrhundert viel gespielten Autoren werden heute nicht mehr gespielt; die Dramatiker des 19. Jahrhunderts (z. B. Büchner, Grillparzer und Hebbel), deren Stücke heute inszeniert werden, wurden damals kaum oder gar nicht aufgeführt.

VIII.5 Das Gastspielwesen

Gastspielwesen und Virtuosentum in der theatergeschichtlichen Forschung

> Gastspiel bezeichnet das Auftreten eines oder mehrerer Künstler auf der Bühne, entweder um sich zwecks dauernder Spielverpflichtung dem Publikum u. der Presse vorzustellen u. zu empfehlen oder aber um als berühmte Kraft bzw. namhafte Truppe einer Vorstellung besonderen Glanz zu verleihen.[1]

Die obige Definition des Begriffs Gastspiel stellt gut die doppelte Funktion des Gastspiels im Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts heraus, und auf Grund eben dieser doppelten Funktion entzündete sich zwischen Befürwortern und Gegnern des Gastspielwesens eine heftige Diskussion. Schon seit Beginn der Gastspielreisen einzelner Künstler Ende des 18. Jahrhunderts gab es kritische Stimmen, die diese Gastspiele verurteilten. In den Theatergeschichten über das deutsche Theater im 19. Jahrhundert überwiegen die negativen Beurteilungen des Gastspielwesens. Ein Hauptgrund hierfür ist in der Vermischung der beiden Begriffe „Gastspielwesen“ und „Virtuosentum“ zu sehen, wobei die negative Beurteilung des Virtuosentums von Vertretern des Ensemblegedankens pauschal auf alle Arten von Gastspielen übertragen wird. Virtuosentum und Virtuosität[2] - Begriffe mit ursprünglich positiver Bedeutung - wurden hauptsächlich von deren Gegnern benutzt: Den Virtuosen wurde Manierismus, Effekthascherei, Selbstverherrlichung und Profitsucht vorgeworfen. Die Diskussion um das Virtuosentum wurde in hohem Maße polemisch geführt; eine bilderreiche und unsachliche Sprache kennzeichnet die Aussagen der Gegner des Virtuosentums.

Die Verurteilung und die unscharfe Verwendung der Begriffe des Gastspiels und des Virtuosentums gehen auf Eduard Devrient zurück, der durch seine 'Geschichte der deutschen Schauspielkunst' zu einem der frühesten, prominentesten und vehementesten Kritiker des Virtuosentums des 19. Jahrhunderts wurde. Devrient schreibt: „So sollte das Gastspiel zu einem reichen Quell des Verderbens für die Schauspielkunst werden.“[3] An anderer Stelle ersetzt Devrient in einer fast identischen Aussage das Wort „Gastspiel“ durch „Virtuosentum“ und bezeichnet das „Virtuosentum als Grundverder-

[1] Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Hrsg. von Wilhelm Kosch. 1. Bd. Klagenfurt/Wien 1953, S. 525f.

[2] Zu den Begriffen Virtuosentum und Gastspiel vgl. Peter Schmitt, Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700-1900. Tübingen 1990, S.196f.

[3] Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Band II. Hrsg. von Rolf Kabel und Christoph Trilse. Berlin 1967, S. 196.

ben der neueren Schauspielkunst"[4]. Devrient betont die seiner Meinung nach grundlegende Bedeutung des Virtuosentums dadurch, daß er den fünften und letzten Band seiner 'Geschichte der deutschen Schauspielkunst', der den Zeitraum von 1830 bis Mitte des 19. Jahrhunderts umfaßt, mit dem Titel 'Das Virtuosentum' überschreibt.

Martersteig, der 1904 mit 'Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert' die umfassendste und bis heute maßgebliche Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts veröffentlichte, distanziert sich von Devrients einseitiger Verdammung des Gastspielwesens und Virtuosentums:

> Die strengere dramaturgische Richtung hat das Gastspielwesen früh getadelt und später oft als den Ausgangspunkt des Verderbs der deutschen Schauspielkunst beklagt. Darin ist Einseitigkeit jedoch nicht zu verkennen, und es darf an den Vorwürfen persönlicher Art mancherlei abgestrichen werden. Das Eifern gegen das gastierende Virtuosentum setzte vor allem einen Bühnenzustand voraus, der eigentlich nirgends vorhanden war.[5]

Trotz dieser differenzierten Betrachtung und dem Eingeständnis, daß „sich das Gastspielwesen vielmehr als eine Notwendigkeit entwickeln"[6] mußte, verfällt Martersteig aber an gleicher Stelle in den polemischen, bildhaften und abwertenden Sprachgebrauch der Gegner des Virtuosentums. Er gibt über Ferdinand Eßlair und Sophie Schröder das Urteil ab: „sie wurden wie alle Gastspielvirtuosen eben 'Manieristen'"[7], wobei Eßlairs Schauspielkunst noch stärker abgewertet wird, denn es „fraß an Eßlair schon bedenklich das Gift des Virtuosentums"[8].

Auch Marvin Carlson übernimmt noch in seiner 1972 erschienenen Arbeit 'The German Stage in the Nineteenth Century' unreflektiert den Sprachgebrauch und die abwertende Betrachtung des Virtuosentums von Devrient und seinen Nachfolgern:

> This virtuoso period, which may be roughly dated from 1830 to 1870, therefore seems a dark and depressing valley between the great peaks reached by the German stage at either end of the century.[9]

Die Epocheneinteilung und -bewertung ist somit bei Carlson und Devrient identisch, Carlson überschreibt das zweite Kapitel seiner Arbeit mit 'The Virtuoso Period 1830-1870' und setzt damit eine deutliche Parallele zu Devrients Band 'Das Virtuosentum'. Ungeachtet der Kapitelüberschrift be-

4 Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Band II. Hrsg. von Rolf Kabel und Christoph Trilse. Berlin 1967, S. 352.
5 Max Martersteig, Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Leipzig 2. Aufl. 1924, S. 306.
6 Ebd.
7 Max Martersteig, Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Leipzig 2. Aufl. 1924, S. 307.
8 Max Martersteig, Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Leipzig 2. Aufl. 1924, S. 305.
9 Marvin Carlson, The German Stage in the Nineteenth Century. Metuchen, N. J. 1972, S. 5.

schäftigt sich Carlson dann aber nicht mit dem Virtuosentum, sondern mit einzelnen Theaterleitern und Autoren wie Immermann, Laube, Dingelstedt, Wagner und den zum Jungen Deutschland gerechneten Dichtern.

Nachdem die genannten Theatergeschichten wenig sachlich aussagekräftiges Material zum Thema Gastspielwesen enthalten, läßt sich zu einer Gesamteinschätzung des Gastspielwesens im 19. Jahrhundert nur auf die einzige Monographie zum Thema zurückgreifen: Ulrich Berns' 1959 erschienene Dissertation 'Das Virtuosengastspiel auf der deutschen Bühne'. Während Berns im ersten Teil seiner Arbeit einzelne Virtuosen, ihre Biographien und Reisen vorstellt und in alter Devrientscher Manier verurteilt, rückt er im zweiten Teil von der engen Betrachtung des Virtuosentums ab und gibt einen allgemeinen Überblick über die „Entwicklung des Gastspielwesens in deutschen Theaterstädten“[10]. Dazu erstellt er Diagramme, die eine Übersicht über den Gastspielbetrieb am Berliner Hoftheater (1786-1885) und am Wiener Burgtheater[11] (1777-1900) geben. Hiermit werden erste quantitative Aussagen[12] über das Gastspielwesen geliefert, die die konkreten Ausmaße des Gastspielbetriebs verdeutlichen sollen, der von Gegnern desselben meist ohne Belege als ausufernd geschildert wurde. Die Anzahl der Gäste und deren Auftritte am Berliner Hoftheater können mit den entsprechenden Zahlen für das Hoftheater zu Coburg und Gotha verglichen werden, um Aufschluß über ein wesentliches Phänomen des Theaterbetriebs im 19. Jahrhundert zu gewinnen. Zuerst aber soll eine detaillierte Darstellung des Gastspielwesens am Hoftheater zu Coburg und Gotha erfolgen, wobei nicht eine (Be-)Wertung, sondern eine Bestandsaufnahme das Ziel sein soll.

Es gibt zwei Arten von Gastspielen: die kleine Gruppe der Ensemblegastspiele und die größere Gruppe der Gastspiele von Solisten. Die verschiedenen Gründe für ein Gastspiel lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

10 Ulrich Berns, Das Virtuosengastspiel auf der deutschen Bühne. Köln 1959, S. 6. So lautet die Überschrift des zweiten Teils der Dissertation (S. 139-174).

11 Es ist zu loben, daß Berns als erster eine statistische Auswertung des Gastspielwesens versuchte; die Durchführung ist allerdings fehlerhaft. Berns benutzt bereits vorhandene Auszählungen der Gäste pro Jahr: Für das Berliner Hoftheater übernimmt er die Angaben Schäffers (C. Schäffer/C. Hartmann, Die Königlichen Theater in Berlin. Berlin 1886), für das Wiener Burgtheater übernimmt er die Angaben Rubs (Otto Rub, Das Burgtheater. Wien 1913). Er übersieht bzw. unterschlägt, daß Rub nur die „Gastspiele ohne darauffolgendes Engagement“ (Otto Rub, Das Burgtheater. Wien 1913, S. 231) auflistet. Somit enthalten Berns Diagramme auch nur diesen Teil der Gastspiele, sind nicht mit den Diagrammen zum Berliner Hoftheater vergleichbar, liefern keinerlei Ergebnisse zum Gastspielwesen insgesamt und sind als faktisch falsch abzulehnen.

12 Eine weitere quantitative Analyse des Gastspielwesens findet sich bei: Peter Schmitt, Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700-1900. Tübingen 1990, S. 200ff. Schmitt analysiert die Gastspieltätigkeit an deutschsprachigen Theatern im Jahr 1846, seine synchrone Analyse aller Theater ergänzt die diachrone Untersuchung des Hoftheaters zu Coburg und Gotha. Schmitt kommt zu dem Ergebnis, daß „die Verbreitung des Gastspielwesens [...] bisher überschätzt wurde.“ (S. 202).

Gastspiele, die auf ein Engagement abzielen; Aushilfsgastspiele bei Krankheit eines Ensemblemitgliedes oder bei Schwierigkeiten einer angemessenen Besetzung einer Rolle aus eigenen Reihen; Gastspiele mehr oder weniger berühmter Darsteller, die nicht aus den beiden genannten Gründen stattfinden - das sogenannte Virtuosengastspiel. Außerdem gibt es Gastspielverträge, die einen Künstler über mehrere Monate oder eine ganze Saison hinweg zu Auftritten verpflichten. Die letztgenannte Form des Gastspiels ist bereits ein Grenzfall und weist manchmal kaum noch Unterschiede zu einem festen Engagement auf: So erhielt beispielsweise die Sängerin Friederike Grün den am Hoftheater gültigen Standardengagementvertrag[13], wurde aber nur für den Zeitraum vom 15. Oktober 1874 bis 15. April 1875 verpflichtet, und zwar nicht als Mitglied des Hoftheaters, sondern als Gast. Bei ihren 21 Auftritten während dieses Zeitraums stand ihr Name regulär in der Besetzungsliste, aber der Zusatz „a. G." war immer angefügt.

Bei den übrigen Gastspielen am Hoftheater zu Coburg und Gotha ist oftmals schwer zu entscheiden, welcher bzw. welche der oben genannten Gründe für ein Gastspiel ausschlaggebend waren. Die Grenzen sind fließend, ein berühmter Darsteller konnte durchaus auch ein Aushilfsgastspiel absolvieren oder auf Engagementsuche sein. Martersteig erklärt in seiner Theatergeschichte Friedrich Haase zum bekanntesten Virtuosen des deutschen Theaters:

> Man sprach und spricht viel vom Virtuosentum am deutschen Theater und wenn man diesen Gegenstand benennt, so gibt man ihm den Namen Friedrich Haase.[14]

Doch gerade Friedrich Haase, der typischste Vertreter des Virtuosentums, wurde in Folge eines Gastspiels für die Spielzeit 1867/68 als Hoftheaterdirektor mit geringen Spielverpflichtungen engagiert. Die Motive für ein Gastspiel konnten also vielfältiger Natur sein, Einordnungen der verschiedenen Gastspiele sind aus der historischen Distanz nur schwer zu treffen und erweisen sich nur in Einzelfällen als möglich und sinnvoll. Auch die Entscheidung, ab welchem Bekanntheitsgrad ein Darsteller als Virtuose einzustufen ist, bleibt schwierig und umstritten. Selbst für das Publikum der damaligen Zeit waren die verschiedenen Formen des Gastspiels kaum zu unterscheiden, da alle Gäste in gleicher Art und Weise auf dem Theaterzettel angekündigt wurden. Der Name des Gastes und die von ihm gespielte Rolle standen unterhalb der Besetzungsliste und wurden durch eine größere Schrift hervorgehoben. Nur in ganz seltenen Fällen findet sich bei berühmten Darstellern noch zusätzlich eine Ankündigung des Gastspiels oben auf dem Theaterzettel. Da somit die verschiedenen Gründe eines Gastspiels dem

13 Staatsarchiv Coburg: Theater 1156.

14 Max Martersteig, Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Leipzig 2. Aufl. 1924, S. 495.

Publikum nicht annonciert wurden und unbekannte ebenso wie berühmte Darsteller in gleicher Weise als Gäste angekündigt wurden, kann eine Unterscheidung in Virtuosengastspiele, Gastspiele auf Engagement oder Aushilfsgastspiele kein Kriterium für eine quantitative Analyse sein. Eine Entscheidung, inwieweit das Gastspielwesen im 19. Jahrhundert in erster Linie eine notwendige, da vorherrschende Form der Engagementvermittlung war, oder in welchem Ausmaß Gastspiele von reisenden Virtuosen bestritten wurden, kann mangels Unterscheidungskriterien nur in Ansätzen getroffen werden.

Ensemblegastspiele

Berns schreibt die Erfindung des Ensemblegastspiels dem Herzog von Meiningen zu:

> Solche Gastspielreisen, welche mit einem vollständigen, musterhaften Ensemble unternommen wurden, kann man als eine Schöpfung des Herzogs von Meiningen betrachten [...]. Allerdings blieb das Beispiel der Meininger eine vereinzelte Erscheinung, da die Reisen eines umfangreichen Ensembles, verbunden mit dem Transport eines komplizierten Bühnenbildes, unmäßige Kosten verursachten.[15]

Diese Aussagen müssen allein schon auf Grund der am Hoftheater zu Coburg und Gotha stattgefundenen Ensemblegastspiele modifiziert werden. Die Ensemblegastspiele am Hoftheater nahmen zwar erst Ende der achtziger Jahre - also Jahre nach den ersten Reisen der Meininger - an Bedeutung zu und erreichten niemals die Ausmaße der Solistengastspiele, sie bildeten aber bis 1918 eine stetige Bereicherung des Spielplans. Insgesamt absolvierten 25 verschiedene Ensembles 110 Gastspielauftritte in Coburg und Gotha, die Ensemblegastspiele hatte somit einen Anteil von 3,38 % am gesamten Gastspielvolumen.

Die frühesten Auftritte am Hoftheater, die unter den Begriff des Ensemblegastspiels gefaßt werden können, waren die Gastspiele zweier Ballettensembles (die „Brüsseler Hof-Ballett-Tänzer"[16] und die „Gesellschaft engl. pantom. Künstler"[17]), die im Jahr 1832 stattfanden. Deutschen Ensembles waren Gastspielreisen offentlich noch fremd, denn auch die ersten Ensemblegastspiele im Sprech- und Musiktheater wurden von ausländischen Gesellschaften in ihrer Landessprache gegeben. Am 16. und 18.11.1852 fand eine „Gastdarstellung des afrikanischen Tragöden Herrn IRA ALDRIDGE vom königlichen Coventgardentheater in London, in Begleitung seiner englischen Gesellschaft"[18] statt. Der Erfolg Aldridges in Coburg und bei seiner Deutschlandtour beruhte sicherlich zum großen Teil auf dem exotischen

[15] Ulrich Berns, Das Virtuosengastspiel auf der deutschen Bühne. Köln 1959, S. 8f.
[16] Vgl. die Theaterzettel vom 13., 15., 16., 18. und 20.1.1832.
[17] Vgl. die Theaterzettel vom 28.9., 4.10. und 9.10.1832.
[18] Theaterzettel vom 16.11.1852.

Reiz und der Neugier des Publikums, erstmals einen Schwarzen auf der Bühne spielen zu sehen. Die Paraderolle Aldridges[19] war Othello, in Coburg spielte er außerdem noch Macbeth und Mungo, einen Sklaven in dem Vaudeville 'The Padlock'. Schon bei diesem frühen Ensemblegastspiel zeigt sich ein innovatives Element für die Spielplangestaltung: Durch Aldridge und seine Gesellschaft wurde erstmals 'Othello'/Shakespeare am Hoftheater aufgeführt - und zwar in der Originalsprache.

1873 gab es das erste Opernensemblegastspiel am Hoftheater: 'Der Barbier von Sevilla'/Rossini wurde am 27.1.1873 als „einmalige Gastvorstellung der italienischen Operngesellschaft unter Mitwirkung der Madame Desirée Artôt"[20] angekündigt. Diese Aufführung war offenkundig erfolgreich, denn am 28.2.1873 kehrte die Operngesellschaft zu einer zweiten Gastvorstellung nach Gotha zurück und spielte 'Don Pasquale'/Donizetti (eine Erstaufführung für das Hoftheater) bei aufgehobenem Abonnement und erhöhten Preisen.

Das erste deutschsprachige Ensemblegastspiel gaben am 15.2.1876 die Mitglieder des Herzogl. Hoftheaters in Meiningen. Sie spielten das Fragment 'Esther'/Grillparzer und 'Der eingebildete Kranke'/Molière. Dreizehn Jahre später sollten die Meininger nochmals gastieren: am 19.2.1889 mit 'Julius Caesar' und am 20.2.1889 mit 'Was ihr wollt'. Die Gastspiele, die die Meininger in Gotha[21] gaben, unterscheiden sich von den Gastspielreisen, auf denen die Meininger längere Gastspielaufenthalte in verschiedenen Städten hatten. Die Gothaer Gastspiele waren nur Abstecher in die nahegelegene Stadt während der in Meiningen laufenden Wintersaison. Für das Meininger Gastspiel 1889 gastierte das Hoftheater zu Coburg und Gotha im Gegenzug mit zwei Opernvorstellungen in Meiningen, für die das Hoftheater bei der Übersiedlung von Gotha nach Coburg einen Zwischenstop im an der Bahnstrecke gelegenen Meiningen einlegte. Hierbei handelt es sich um das einzige Beispiel eines Austauschgastspiels in der Geschichte des Hoftheaters.

Mit dem Jahr 1888 und dem Beginn der Intendanz Rekowskis setzte eine Flut von Ensemblegastspielen ein: Es gab mehrere Gastspiele von Ballettensembles anderer Theater, Mitglieder des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin brachten zwei Operetten in Gotha zur Aufführung, das Berliner Residenztheater gastierte in der Spielzeit 1889/90 in Coburg und in Gotha mit 'Die Wildente'/Ibsen und machte das Hoftheaterpublikum erstmals

[19] Vgl. auch Ulrich Berns, Das Virtuosengastspiel auf der deutschen Bühne. Köln 1959, S. 127.
[20] Theaterzettel vom 27.1.1873.
[21] In den bekannten Statistiken über sämtliche Gastspiele der Meininger findet sich nur das Gastspiel des Jahres 1889 aufgelistet, das Gastspiel des Jahres 1876 fehlt (vgl. z. B.: Max Grube, Geschichte der Meininger. Berlin/Stuttgart 1926, S. 128f.; John Osborne, The Meininger Court Theatre 1866-1890. Cambridge 1988, S. 175ff.). Alle Autoren übernehmen diese Statistiken fraglos; Osborne gibt in seinem Buch 'The Meiningen Court Theatre 1866-1890' noch nicht einmal an, wo er die Statistik abgeschrieben hat. Wie sich aber an dem Beispiel der Gastspiele der Meininger in Gotha zeigt, sind diese Statistiken fehlerhaft.

mit einem Drama Ibsens bekannt. Aber eine andere Art von Ensemblegastspielen konnte sich erfolgreich und dauerhaft am Hoftheater durchsetzen: die Aufführungen bayerischer Ensembles mit ihren meist mundartlichen Volksstücken. Die zuvor genannten Ensemblegastspiele brachten zwar viele neue Stücke und bisher am Hoftheater vernachlässigte Autoren und Gattungen (Shakespeare, Ibsen und Operetten[22]) auf den Spielplan, diese wurden aber oftmals vom eigenen Ensemble nachgespielt und machten damit Wiederholungen der Gastspiele überflüssig. Anders lag die Sache bei den Gastspielen bayerischer Ensembles, die mit ihrer Spezialisierung auf die Volksstücke eine Marktlücke abdeckten, die das Hoftheaterensemble nicht ausfüllen konnte und wollte. Im Januar 1888 in Gotha und im Oktober 1889 in Coburg kam es zu einem „Ensemble-Gastspiel der 'Münchener' Mitglieder des königl. Theaters am Gärtnerplatz“[23], die drei Volksstücke mit Gesang und Tanz aufführten: 'Der Herrgottschnitzer von Ammergau'/Ganghofer+Neuert, 'Im Austragsstüberl'/Neuert+Schmidt und 'Der Prozeßhansl'/Ganghofer +Neuert. Das Schliersee'r Bauerntheater, das ausgedehnte Gastspielreisen durch Deutschland unternahm, gastierte zwischen 1894 und 1903 fünfmal am Hoftheater und gab 21 Vorstellungen: Die beiden Volksstücke mit Gesang und Tanz 'S'Liserl vom Schliersee'/Neuert+Schmidt und 'Jägerblut'/Rauchenegger wurden bei fast jedem Aufenthalt wieder gespielt.

Das Gastspielwesen insgesamt

Von 1827 bis 1918 gastierten 1.308 Personen und Ensembles am Hoftheater und hatten 3.251 Auftritte. Dieses Gastspielaufkommen verteilt sich auf 25 Ensembles mit 110 Auftritten, 592 Solisten mit 1.098 Auftritten und 687 Solistinnen mit 1.719 Auftritten. Nur in der Anfangszeit des Hoftheaters unter Herzog Ernst I. gastierten mehr Männer als Frauen, unter allen folgenden Herzögen überwog die Zahl der weiblichen Gäste.

Ungeachtet der unterschiedlichen Bewertungen des Gastspielwesens im 19. Jahrhundert sind sich die Theaterhistoriker einig, daß „das Gastspiel zu einem festen Bestandteil des Spielplans“[24] wurde. Das Gastspielvolumen am Hoftheater zu Coburg und Gotha dokumentiert die Richtigkeit dieser Aussage: In 2.720 (=15,05 %) von 18.077 Aufführungen bzw. in 2.498 (=16,29 %) von 15.331 Vorstellungen traten ein oder mehrere Gäste auf. Im Zeitraum 1827 bis 1918 war somit durchschnittlich jede sechste Vorstellung mit mindestens einem Gast besetzt, wobei es natürlich ebenso Intendanzen mit wesentlich höherem Gastspielaufkommen (z. B. Ebart 1889-93 und

[22] Neun der 45 am Hoftheater gespielten Operetten - also 20 % aller Operetten - kamen durch ein Ensemblegastspiel erstmals auf die Bühne des Hoftheaters.

[23] Theaterzettel vom 13.1.1888.

[24] Ulrich Berns, Das Virtuosengastspiel auf der deutschen Bühne. Köln 1959, S. 77.

1905-08) wie auch Intendanzen mit niedrigerem Gastspielaufkommen (z. B. Gruben 1844-51 und Hohenlohe-Langenburg 1900-05) gab.

Der Umfang des Gastspielbetriebs pro Spielzeit und damit die Entwicklung von 1827 bis 1918 soll im folgenden in analoger graphischer Darstellung zu den Diagrammen[25] Berns, die dieser über die Gastspieltätigkeit am Berliner Hoftheater erstellte, vorgestellt und mit diesen verglichen werden. Die Auswertung wird getrennt für die beiden Bereiche Sprechtheater und Musiktheater erfolgen, die Gastspiele von Tänzern werden hierbei nicht berücksichtigt.

Sprechtheater

Berns interpretiert die Gastspieltätigkeit am Berliner Hoftheater folgendermaßen:

> Im zweiten und dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts lag die erste große Gastspielepoche; in dieser Zeit wurden bis zu 80 Gastspiele im Jahr veranstaltet. Die zweite große Gastspielwelle erfaßte das kgl. Schauspielhaus von 1843 bis 1852; der Höhepunkt war 1852 mit 94 Gastspielen erreicht.[26]

Es ist auffallend, daß Berns bei der Interpretation des Gastspielwesens ausschließlich auf die Zahl der Gastspiele (=Zahl der Auftritte) und nicht auf die Zahl der Gäste eingeht. Er sieht daher zwei große Gastspielepochen für das Berliner Schauspiel in den Jahren 1810 bis 1830 und 1843 bis 1852. Er orientiert sich ausschließlich an dem deutlichen Rückgang der Gastspielauftritte, denn die Zahl der Gäste nimmt weniger stark ab und liegt bis zum Jahr 1885 zwischen vier und 17 Gästen pro Jahr. Die Zahl der Gäste ging zwar ab den fünfziger Jahren geringfügig zurück, das Gastspielwesen hatte aber mit bis zu 17 Gästen pro Jahr immer noch einen nicht zu vernachlässigenden Anteil am Spielbetrieb. Berns erwähnt bei seiner Interpretation nicht, daß die Maximalwerte bei den Gastspielen nur dadurch erreicht werden, daß in dem betreffenden Jahr ein „Dauergast" am Berliner Hoftheater spielte. So kommt der Höchstwert von 94 Gastrollen im Jahr 1852 u. a. dadurch zustande, daß Herr Feltscher 21 Gastrollen gab; bei dem zweithöchsten Wert von 88 Gastrollen im Jahr 1844 entfallen allein 33 Gastrollen auf Herrn Döring.[27] Da einzelne länger dauernde Gastspiele die Zahl der Gastrollen derart in die Höhe treiben, ist eine Interpretation dieses Phänomens als „Gastspielwelle" mit Vorsicht zu betrachten. Berns bemüht sich, durch diese

[25] Die Diagramme zum Berliner Hoftheater - getrennt nach Sprech- und Musiktheater - finden sich in: Ulrich Berns, Das Virtuosengastspiel auf der deutschen Bühne. Köln 1959, S. 145f.

[26] Ulrich Berns, Das Virtuosengastspiel auf der deutschen Bühne. Köln 1959, S. 143f.

[27] Alle diese Angaben sind dem Buch Schäffers/Hartmanns entnommen, dem auch Berns die Daten zur Erstellung seiner Diagramme entnahm (C. Schäffer/C. Hartmann, Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. December 1885. Berlin 1886).

Interpretation seine These von der „Blütezeit des Virtuosentums"[28] von 1825-1855 zu bestätigen. Er übernimmt hiermit die traditionelle Datierung, die Eduard Devrient in seiner 'Geschichte der deutschen Schauspielkunst' vorgenommen hatte. Devrient hatte den fünften Band - den Zeitraum von 1830 bis Mitte des Jahrhunderts - mit „Das Virtuosentum" überschrieben und sagte in seinem 1874 erschienenen Nachwort:

> Das Virtuosentum, dessen wachsende Ausbildung zu schildern dieser fünfte Band der Kunstgeschichte unternommen hatte, ist während der zwanzig Jahre, die jenseits der gesteckten geschichtlichen Grenze bis heute liegen, durch den Lauf der Dinge hinfällig geworden.[29]

Berns quantitative Auswertung mutet auf den ersten Blick wie die Bestätigung der Gleichsetzung von „Gastspielwesen" und „Virtuosentum" an. Allerdings ist es bezeichnend, daß Berns für seine Auswertungen zwei der ersten Bühnen (Berliner Hoftheater und Wiener Burgtheater) des deutschsprachigen Raums auswählte. An diesen Theatern, an denen etliche der bedeutendsten Schauspieler der Zeit engagiert waren, traten sicherlich vornehmlich solche Schauspieler als Gäste auf, die als „Virtuosen" bezeichnet werden können. Aus diesen und weiteren Gründen lassen sich die anhand der fehlerhaften Analyse[30] des Wiener Burgtheaters und der Analyse des Berliner Hoftheaters getroffenen, fragwürdigen Aussagen über das Gastspielwesen und dessen Blütezeit 1825-1855 nicht generalisieren. Kleinere Theater waren in viel höherem Maße auch auf Gastspiele nur mäßig bekannter Künstler zur Abwechslung und Anreicherung des Spielbetriebs angewiesen, sie boten des weiteren einer Vielzahl von Künstlern die Möglichkeit, auf Engagement zu gastieren, und ließen auch Anfänger einen ersten „theatralischen Versuch"[31] auf ihren Brettern absolvieren. Eduard Devrient bezeichnete das Hoftheater zu Coburg und Gotha als „günstige Station für Anfänger"[32], bühnenunerfahrene Darsteller konnten sowohl ein erstes Gastspiel als auch gegebenenfalls ein erstes Engagement am Hoftheater erlangen. Die Ausmaße und die Entwicklung des Gastspielwesens am Hoftheater zu Coburg und Gotha weichen daher grundlegend von dem Gastspielwesen am Wiener Burgtheater und am Berliner Hoftheater ab - die folgende Grafik macht die gravierenden Unterschiede augenscheinlich.

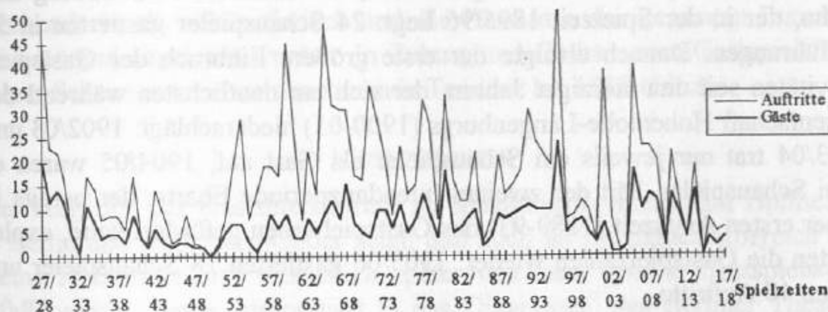
28 Ulrich Berns, Das Virtuosengastspiel auf der deutschen Bühne. Köln 1959, S. 152.

29 Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Band II. Hrsg. von Rolf Kabel und Christoph Trilse. Berlin 1967, S. 389.

30 Vgl. S. 428, Anmerkung 11.

31 So lautete die Bezeichnung auf den Theaterzetteln am Hoftheater zu Coburg und Gotha. 81 Darsteller hatten ihren ersten Bühnenauftritt am dortigen Hoftheater, 38 davon wurden in Folge ihres Auftritts engagiert. Diese „theatralischen Versuche" sind als eine besondere Form des Gastspiels auf Engagement zu bewerten.

32 Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Band II. Hrsg. von Rolf Kabel und Christoph Trilse. Berlin 1967, S. 266.



Der Zeitraum bis Anfang der fünfziger Jahre, für den das Berliner Hoftheater eine starke Gastspielfrequenz nachweist, ist am Hoftheater zu Coburg und Gotha die Epoche mit der niedrigsten Gastspielfrequenz. Einzig in der ersten Spielzeit des Hoftheaters 1827/28 gab es eine außergewöhnlich hohe Zahl an Gastspielen: 20 Gäste hatten 47 Auftritte in Stücken des Sprechtheaters. Von diesen 20 Darstellern wurden acht in Folge ihres Gastspiels engagiert, so daß das Motiv für die ungewöhnliche Gastspieltätigkeit in dieser Saison größtenteils in der Suche nach neuen Darstellern und einer geplanten Erweiterung des Ensembles zu sehen ist. In den dreißiger und vierziger Jahren gab es am Hoftheater sehr wenige Gastspiele, der Tiefpunkt der Gastspieltätigkeit liegt in der Spielzeit 1849/50, in der kein einziges Gastspiel stattfand. In den fünfziger Jahren nahm die Gastspieltätigkeit am Hoftheater langsam wieder zu, denn in der Intendanzperiode Wangenheims (1851-60) konnten vermehrt Gastdarsteller an das Hoftheater geholt werden. In diese Intendanzperiode fallen auch die ersten Gastspiele Marie Seebachs am Hoftheater sowie insgesamt 20 Gastspielauftritte Emil Devrients. Die in den sechziger und Anfang der siebziger Jahren teilweise sehr hohen Zahlen an Gastspielauftritten ergeben sich durch die Engagements einzelner Schauspieler als Gast für eine Saison oder einen Teil der Saison: 1859/60 wurde Lilla von Bulyovsky, 1860/61 Paul Zademák, 1864/65 Elise Bethge-Truhn, 1870/71 Marie Knauff, 1874/75 Friederike Grün als Gast engagiert. Die Zahl der Gäste steigt Ende der sechziger Jahre unter Intendant Meyern-Hohenberg erstmals wieder nach mehreren Jahrzehnten auf über zehn pro Spielzeit: 1865/66 hatten zwölf Schauspieler 32 Auftritte, 1867/68 15 Schauspieler 31 Auftritte. Friedrich Haase, Hoftheaterdirektor der Spielzeit 1867/68 und nach Martersteig berühmtester Virtuose seiner Zeit, förderte unter seiner Leitung durchaus Gastspiele anderer Darsteller - vor allem Gastspiele von Schauspielerinnen. Gastspiele blieben auch in den siebziger und achtziger Jahren weiterhin ein fester Bestandteil des Spielplans, ab Ende der achtziger Jahre gastierten sogar relativ konstant zwischen acht und elf Darsteller pro Saison. Diese regelmäßige und starke Gastspieltätigkeit mün-

det in den Höhepunkt des Gastspielwesens am Hoftheater zu Coburg und Gotha, der in der Spielzeit 1895/96 liegt: 24 Schauspieler gastierten in 55 Aufführungen. Danach erfolgte der erste größere Einbruch der Gastspielaktivitäten seit den vierziger Jahren, der sich am deutlichsten während der Regentschaft Hohenlohe-Langenburgs (1900-05) niederschlägt: 1902/03 und 1903/04 trat nur jeweils ein Schauspieler als Gast auf, 1904/05 waren es zwei Schauspieler. Mit der zweiten Intendanzperiode Ebarts, der bereits in seiner ersten Amtszeit (1889-93) das Gastspielwesen gefördert hatte, explodierten die Gastspielzahlen wieder: 1905/06 gastierten 18 Schauspieler und hatten 40 Auftritte.

Der Gastspielbetrieb des Hoftheaters zu Coburg und Gotha unterscheidet sich grundsätzlich von dem des Berliner Hoftheaters. Während in Berlin die große Gastspielepoche Mitte der fünfziger Jahre endet, fängt in Coburg und Gotha genau zu diesem Zeitpunkt die große und lang andauernde Gastspielperiode erst an. Das Hoftheater zu Coburg und Gotha bietet hiermit ein gutes Beispiel dafür, daß die oft praktizierte Gleichsetzung von Virtuosentum und Gastspielwesen und deren diagnostizierter Rückgang in den fünfziger Jahren für ein kleines oder mittleres Theater keineswegs haltbar ist. Gastspielauftritte im Sprechtheater bildeten am Hoftheater einen festen Bestandteil des Theateralltags bis 1918, u. a. auch deshalb, weil sie bis ins 20. Jahrhundert die vorherrschende Form der Engagementvermittlung waren. Kurzfristige Schwankungen im Gastspielaufkommen sind am Hoftheater zu Coburg und Gotha schlüssig durch Intendantenwechsel zu begründen, sie signalisieren aber keine generelle Abnahme der Gastspiele im Laufe des 19. Jahrhunderts oder Anfang des 20. Jahrhunderts. Der kurzzeitige Rückgang der Gastspiele um 1900 läßt sich eindeutig auf die allgemeine politische und die theaterpolitische Situation zurückführen: Die fünf Jahre bis zur Volljährigkeit des designierten Herzogs Carl Eduard wurden durch die Regentschaftsperiode Ernst zu Hohenlohe-Langenburgs überbrückt, das Theater wurde während dieser fünf Jahre von dem langjährigen Hoftheaterdirektor und mehrmaligen Interimsintendanten Benda geleitet. Diese Übergangszeit ist geprägt durch eine Sparpolitik und das Fehlen weitgreifender Entscheidungen oder auch Neuerungen. 1905, mit dem Regierungsantritt Carl Eduards und dem Intendanzantritt Ebarts, entwickelt das Theater wieder ein neues Profil, die finanzielle Ausstattung bessert sich, und das Gastspielwesen nimmt wieder sprunghaft zu.

Das Hoftheater zu Coburg und Gotha liefert ein überzeugendes Gegenbeispiel gegenüber der landläufigen Meinung, daß ein Rückgang der Gastspiele der Virtuosen - und damit gleichzeitig der Gastspiele allgemein - bereits in den fünfziger Jahren einsetzte. Außerdem widerlegt das Beispiel auch die Ansicht, daß im Zuge des Erfolgs der Meininger, der allgemeinen Hochschätzung des Ensemblezusammenspiels und der ausgedehnteren Proben an

den meisten Theatern die Gastspiele einzelner Schauspieler Ende des 19. Jahrhunderts als unkünstlerisch und die Harmonie der gesamten Inszenierung störend abgelehnt wurden. In Coburg und Gotha waren Gastspiele einzelner Schauspieler ohne abnehmende Tendenz bis 1918 üblich.

MUSIKTHEATER

Ein Vergleich der Gastspielauftritte im Musiktheaterbereich am Hoftheater in Berlin und in Coburg-Gotha zeigt, daß auch im Musiktheaterbereich das kleine Hoftheater erst wesentlich später von einer großen Gastspielwelle erfaßt wurde. Berns interpretiert in das Diagramm[33] des Berliner Theaters drei Gastspielepochen hinein, die aber nur durch wenige Jahre getrennt sind, in denen zwar weniger Gastspielauftritte stattfanden, aber nicht weniger Sänger auftraten.

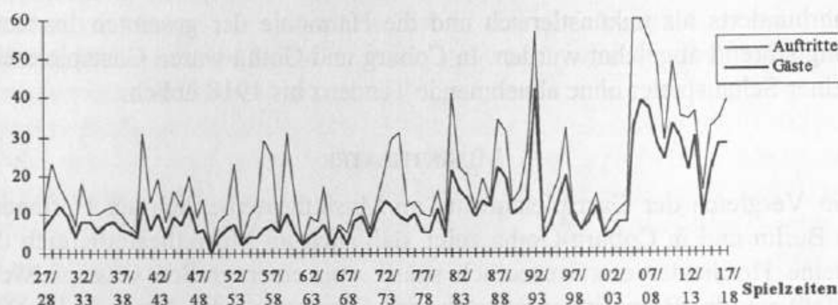
> Die erste Blütezeit des Gastspiels dauert von 1841 bis 1853, sie fällt also zeitlich etwa mit der zweiten Epoche im Schauspiel zusammen. Zwischen 1860 und 1870 liegt die zweite Gastspielwelle, eine dritte folgt zwischen 1875 und 1885.[34]

Berns' Definition der ersten Blütezeit von 1841 bis 1853, die er in Analogie zu der Auswertung der Gastspieltätigkeit im Sprechtheater setzt, muß widersprochen werden. Sein Diagramm zeigt deutlich, daß in den vierziger Jahren zwar viele Gastrollen gegeben wurde, aber sogar außergewöhnlich wenig Sänger in Berlin gastierten. Es gab einzelne Sänger, die Dutzende von Vorstellungen als Gast gaben. In den sechziger Jahren ist vor allem Theodor Wachtel zu nennen, der z. B. 1865 34, 1866 63 und 1867 41 Gastrollen spielte, in den achtziger Jahren war es Albert Niemann, der z. B. 1880 bei 64, 1881 bei 56, 1882 bei 50, 1883 bei 55 und 1884 bei 56 Auftritten als Gast geführt wurde. Wenn man das Diagramm der Berliner Oper anhand der Zahl der Gäste interpretiert, so ergibt sich die höchste Gastspielaktivität ab dem Jahr 1860, denn in den letzten Jahrzehnten traten zwischen neun und 27 Gästen pro Jahr auf.

[33] Vgl. das Diagramm bei: Ulrich Berns, Das Virtuosengastspiel auf der deutschen Bühne. Köln 1959, S. 146.

[34] Ulrich Berns, Das Virtuosengastspiel auf der deutschen Bühne. Köln 1959, S. 144.

Zahl der Gäste und der Auftritte im Musiktheater pro Spielzeit am Hoftheater



Am Hoftheater zu Coburg und Gotha waren die fünfziger und sechziger Jahre die Jahrzehnte, in denen am wenigsten Sänger gastierten; erst in den siebziger Jahren stieg die Zahl der Gäste wieder an. Die größte Anzahl an Sängern kam in der Spielzeit 1892/93 nach Coburg und Gotha: 42 Gäste traten auf, viele von ihnen bei den Opernfestspielen im Sommer 1893. Danach sank die Zahl der Gäste und ihrer Auftritte rapide ab, unter Herzog Alfred und unter dem Regenten Ernst zu Hohenlohe-Langenburg gastierten nur wenige Sänger. Daß dieser Einschnitt im bisher sich ausweitenden Gastspielwesen im Musiktheaterbereich - ähnlich wie im Sprechtheater - auf die veränderten Regierungsverhältnisse und den Wechsel an der Theaterspitze zurückzuführen ist, beweisen die deutlichen Bruchstellen bei Intendanten- bzw. Regierungswechseln: In 1892/93, der letzten Spielzeit unter Herzog Ernst II. und Intendant Ebart, hatten 42 Gäste 57 Auftritte, in der folgenden Saison 1893/94 hatten vier Gäste sieben Auftritte. Die Gastspielzahlen blieben bis zur letzten Spielzeit unter Ernst zu Hohenlohe-Langenburg niedrig: 1904/05 hatten acht Gäste 13 Auftritte, 1905/06, der ersten Spielzeit unter Carl Eduard unter Intendant Ebart, hatten 32 Gäste 60 Auftritte. Mit 60 Auftritten in der Spielzeit 1905/06 und ebenso 1906/07 wurde der Höhepunkt des Gastspielbetriebs im Musiktheater erreicht.[35] Auch in den folgenden Spielzeiten war das Gastspielaufkommen mit meist über 20 gastierenden Sängern pro Saison sehr hoch. Der kurzfristige Rückgang der Gastspiele unter Ernst zu Hohenlohe-Langenburg und Intendant Benda (1900-1905) und der massive Anstieg ab 1905 unter Intendant Ebart, einem energischen Befürworter des Gastspielwesens, zeigt sich gleichermaßen im Musiktheater wie im Sprechtheater und ist durch für Coburg und Gotha spezifische Bedingungen und Intendantenwechsel entstanden. Gastspiele im Sprechtheater blieben Anfang des 20. Jahrhunderts weiterhin Bestandteil des Spielplans,

[35] Die Intendanz Ebarts (1905-08) war auch insgesamt betrachtet die Periode mit der regsten Gastspieltätigkeit in der Geschichte des Hoftheaters: In den 660 Aufführungen unter Intendant Ebart kam es zu 262 Gastspielauftritten.

Gastspiele im Musiktheater entfalteten sich erst im 20. Jahrhundert in bisher unbekanntem Ausmaß.

Um die Gesamttendenzen des Gastspielbetriebs einfacher zu veranschaulichen als in dem Diagramm, das das Auf und Ab jeder einzelnen Spielzeit wiedergibt, wurde in der folgenden Tabelle der Zeitraum 1827 bis 1918 für die Auswertung in fünf Perioden aufgeteilt, deren Grenzen sich an den Regierungswechseln orientieren.

Durchschnittliche Zahl der Gäste und der Auftritte pro Spielzeit[36]

	Musiktheater		Sprechtheater	
	Gäste	Auftritte	Gäste	Auftritte
Ernst I. (1827/28-1843/44)	7,29	13,24	7,24	13,24
Ernst II. (1844/45-1867/68)	5,29	12,17	5,24	17,17
Ernst II. (1868/69-1892/93)	12,44	19,80	8,08	19,00
Alfred+Hohenlohe (1893/94-1904/05)	8,75	12,67	6,92	15,58
Carl Eduard (1905/06-1917/18)	27,62	40,62	8,08	14,15

Die obige Periodeneinteilung spiegelt sehr gut die Entwicklung des Gastspielbetriebs im Musiktheater wider, das in den siebziger Jahren am Hoftheater einen Aufschwung erlebte, der exakt bis in die Saison 1892/93 dauerte. Unter den beiden nachfolgenden Regenten gingen die Gastspielaktivitäten stark zurück. Die zweite und wesentlich größere Gastspielwelle findet sich unter dem letzten Coburger Herzog Carl Eduard (1905-18). Die Entwicklung des Gastspielbetriebs im Sprechtheater zeigt deutliche Parallelen, auch hier sind die Perioden unter Ernst II. (1868/69-1892/93) und Carl Eduard die Zeiten, in denen durchschnittlich die meisten Schauspieler pro Spielzeit gastierten.

Gastspiele auf Engagement

Der Forschungsstrang der Theatergeschichtsschreibung, der sich vornehmlich mit den bedeutendsten Theatern des 19. Jahrhunderts (z. B. in Wien und Berlin) und mit den bedeutendsten Schauspielern („Virtuosen") beschäftigte, sah nur das Virtuosengastspiel als typische Gastspielform und als interessanten Forschungsgegenstand. Der alltägliche und jahrzehntelang präsente Gastspielbetrieb an kleinen und mittleren Theatern stellt sich dem Betrachter aber anders dar - nämlich in Form von Gastspielen auf Engagement. Der detaillierte Nachweis hierfür ist allerdings schwierig, da - wie eingangs schon erläutert - die Einordnung eines Gastspiels als Gastspiel auf Engagement mangels Unterscheidungskriterien und mangels vollständiger Brief-

[36] In dieser Tabelle sind auch die Ensemblegastspiele enthalten. Einige Solisten, die in den Anfangsjahren des Hoftheaters auftraten, sind sowohl als Gast unter der Spalte Musiktheater wie auch unter der Spalte Sprechtheater zu finden, da sie in beiden Sparten auftraten. Aus beiden genannten Gründen stimmt die Zahl der Gäste nicht mit der in der folgenden Tabelle auf S. 441 überein.

wechsel oder Vertragsverhandlungen zwischen Darstellern und Theaterleitung nicht möglich ist. Zumindest der Anteil derjenigen Gastspiele, die zu einem Engagement führten, kann jedoch ermittelt werden. Wie hoch der tatsächliche Anteil der Gastspiele auf Engagement war, bleibt der Spekulation überlassen: Man könnte ungefähr davon ausgehen, daß jedes zweite oder jedes dritte Gastspiel auf Engagement erfolgreich war. Somit wären die im folgenden genannten Zahlen der erfolgreichen Gastspiele auf Engagement mit zwei oder drei zu multiplizieren, um die Zahl der Gastspiele, die absolviert wurden, um ein Engagement zu erzielen, näherungsweise einzuschätzen.

Die höchsten Zahlen an gastierenden Darstellern, die engagiert wurden, finden sich in den ersten Jahren des Hoftheaters: 13 Gäste der Saison 1827/28 und zwölf Gäste der Saison 1829/30 wurden engagiert. Der höchste Anteil der später engagierten Darsteller an allen Gästen ergibt sich in der Spielzeit 1866/67 mit 64,29 % (neun von 14 Gästen), es folgen die Spielzeiten 1844/45 mit 54,55 % (sechs von elf Gästen) und 1827/28 mit 52,00 % (13 von 25 Gästen). Es zeigt sich hierbei, daß die Zahl der Neuengagements und damit oft einhergehend die Zahl der Gäste vor allem in den Eröffnungsspielzeiten neuer Intendanten sehr stark anstieg. Beispiele hierfür sind die beiden ersten Spielzeiten unter Intendant Hanstein (1829/30 und 1830/31) mit zwölf und zehn Engagements und die beiden ersten Spielzeiten unter Herzog Ernst II. (1844/45 und 1845/46) mit sechs und fünf Engagements. Am deutlichsten aber spiegelt sich die neue Personalpolitik beim Amtsantritt Ebarts im Jahr 1905 wider. Nachdem in der Übergangszeit 1900-1905 wenig Neuengagements erfolgt waren (kein Gast der Spielzeit 1902/03, jeweils ein Gast der Spielzeiten 1903/04 und 1904/05 wurde engagiert), kam es unter Intendant Ebart sowohl zu einer neuen Gastspielwelle bisher unbekannten Ausmaßes wie auch zu zahlreichen Neuengagements etlicher dieser Gäste: 1905/06 gastierten 50 Darsteller, von denen acht engagiert wurden, 1906/07 gastierten 46 Darsteller, von denen sogar zwölf engagiert wurden.

Unabhängig von diesen Einschnitten bei den Gastspielen auf Engagement, die sich durch Intendantenwechsel begründen lassen, zeigt die folgende Tabelle, daß Gastspiele auf Engagement während des gesamten Bestehens des Hoftheaters einen wesentlichen Bestandteil des Gastspielbetriebs bildeten.

Durchschnittliche Zahl der Gäste insgesamt und der Gäste, die engagiert wurden, pro Spielzeit[37]

	Gäste insgesamt	Gäste, die engagiert wurden (weibl./männl.)	Gäste, die engagiert wurden [%]
Ernst I. (1827/28-1843/44)	13,76	4,94 (2,41/2,53)	31,23
Ernst II. (1844/45-1867/68)	11,17	2,96 (1,78/1,17)	25,77
Ernst II. (1868/69-1892/93)	19,68	4,28 (2,88/1,40)	23,01
Alfred+Hohenlohe (1893/94-1904/05)	14,83	3,50 (2,25/1,25)	20,96
Carl Eduard (1905/06-1917/18)	35,08	5,15 (3,00/2,15)	13,19

Die obige Tabelle läßt erkennen, daß in den beiden Perioden (1868/69-1892/93 und 1905/06-1917/18), in denen die meisten Gäste auftraten, auch sehr viele dieser Gäste engagiert wurden. Ein enger Zusammenhang zwischen Gastspielvolumen insgesamt und Gastspielen auf Engagement zeichnet sich damit ab. Die Gastspiele auf Engagement gingen zahlenmäßig bis zum Ende des Hoftheaters nicht zurück, denn in dem letzten Zeitraum unter Herzog Carl Eduard wurden sogar durchschnittlich mehr Gäste pro Spielzeit nach ihrem Gastspiel engagiert (5,15) als in den Perioden zuvor. Allerdings nahm der Anteil der Gäste, die engagiert wurden, von 1827 bis 1918 kontinuierlich von 31,23 % bis auf 13,19 % ab. Unter dem letzten Herzog Carl Eduard gastierten bis zu 50 Darsteller pro Spielzeit, so daß im 20. Jahrhundert die Gastspiele auf Engagement als vorherrschende Gastspielform durch eine Fülle anders motivierter Operngastspiele abgelöst wurden. Aber für die Jahre 1827 bis 1905, in denen die Gastdarsteller, die in Folge ihres Gastspiels engagiert wurden, einen Anteil von über 20 % an allen Gästen einnahmen, läßt sich auf Grund des leider nur ungefähr abschätzbaren Anteils von Gästen, die erfolglos gastierten, behaupten, daß die Gastspiele auf Engagement die Mehrzahl der Gastspiele bildeten.

Ein Nebenaspekt der obigen Auswertung ergibt sich, wenn man die Zahl der Gäste nach Geschlechtern differenziert. Mit Ausnahme der Periode unter Herzog Ernst I. gastierten durchschnittlich geringfügig mehr Frauen am Hoftheater und wurden durchschnittlich wesentlich mehr Frauen engagiert. Da dieser höhere Anteil der weiblichen Darsteller an den Neuengagements ab 1844 nicht mit einem höheren Anteil am Ensemble korrespondiert, wird evident, daß die Fluktuation unter den weiblichen Ensemblemitgliedern wesentlich höher war als bei den männlichen Kollegen.

[37] Bei dieser Auswertung wurden nur die Solisten berücksichtigt.

Die Gäste

Die Darsteller mit den meisten Gastspielauftritten

1.	Marie Seebach	56 Auftritte	in 12 Spielzeiten
2.	Karl Sontag	36 Auftritte	in 7 Spielzeiten
3.	Lilla von Bulyovsky	35 Auftritte	in 5 Spielzeiten
4.	Andreas Moers	34 Auftritte	in 5 Spielzeiten
5.	Friederike Grün	32 Auftritte	in 3 Spielzeiten
6.	Friedrich Haase	31 Auftritte	in 8 Spielzeiten
7.	Emil Devrient	30 Auftritte	in 9 Spielzeiten
8.	Anna Schreiber	28 Auftritte	in 1 Spielzeit
9.	Elise Bethge-Truhn	24 Auftritte	in 1 Spielzeit
	Anna Zerr	24 Auftritte	in 2 Spielzeiten
11.	Marie Knauff	22 Auftritte	in 2 Spielzeiten
12.	Schliersee'r Bauerntheater	21 Auftritte	in 4 Spielzeiten
13.	Paul Zademák	20 Auftritte	in 1 Spielzeit
14.	Margarethe Ehrenbaum	17 Auftritte	in 2 Spielzeiten
	Friederike Goßmann	17 Auftritte	in 2 Spielzeiten

Unter den Darstellern mit den meisten Gastspielauftritten am Hoftheater finden sich in der Mehrzahl Schauspieler. Nur drei Sänger (Andreas Moers, Friederike Grün und Anna Zerr) hatten eine hohe Auftrittszahl am Hoftheater, allerdings ist es bezeichnend, daß sich diese Auftritte nicht über einen längeren Zeitraum verteilen: Friederike Grün war in den Spielzeiten 1873/74 und 1874/75 als Gast engagiert und gastierte noch ein letztes Mal 1876/77, Anna Zerr trat 1854/55 zweimal auf und wurde daraufhin für die Spielzeit 1856/57 als Gast engagiert, und Andreas Moers trat in den Spielzeiten 1905/06 bis 1908/09 vor allem in Wagner-Partien auf und hatte 1913/14 noch einen letzten Auftritt. Die fünf Schauspieler und Ehrenmitglieder des Hoftheaters Marie Seebach, Karl Sontag, Lilla von Bulyovsky, Friedrich Haase und Emil Devrient gastierten dagegen über mehrere Jahrzehnte hinweg immer wieder in Coburg oder Gotha. Hierbei machte sich der persönliche Kontakt dieser Künstler mit Herzog Ernst II. bemerkbar, der ein entschiedener Befürworter von Gastspielen war und der gerade die genannten Künstler immer wieder als Gäste ans Hoftheater und an den Hof einlud und in vielfältiger Weise auszeichnete. In den letzten Jahrzehnten des Hoftheaters - nach dem Tode Ernsts II. im Jahr 1893 - wurden dauerhafte Kontakte zu einzelnen Darstellern nicht mehr gepflegt, die geringe Kontinuität, die durch Gastspiele einiger weniger immer wiederkehrender Darsteller im Gastspielbetrieb gegeben war, brach ab. Einzig Intendant Ebart, der zweimal die Leitung des Hoftheaters innehatte, nutzte auch während seiner zweiten Intendanzperiode die in seiner ersten Intendanz geknüpften Beziehungen zu einzelnen Künstlern. So konnte Ebart Max Grube viermal zu Gastspielen ans Hoftheater holen: in der Spielzeit 1891/92 und dann wieder 1905/06, 1906/07 und 1907/08.

Die Liste der Darsteller mit den meisten Gastspielauftritten soll nicht darüber hinweg täuschen, daß das Gros der Darsteller nur sehr wenige Gastspielauftritte hatte. Von den insgesamt 1.304 Gäste hatten nur 26 mehr als zehn Auftritte am Hoftheater. Dagegen hatte fast die Hälfte aller Gäste - nämlich 634 - nur einen einzigen Auftritt, 329 Gäste hatten zwei Auftritte. Dies liegt sicherlich zum größten Teil daran, daß bei Gastspielen auf Engagement relativ schnell (d. h. meist nach ein oder zwei Auftritten) eine Entscheidung fiel, ob der betreffende Darsteller engagiert werden sollte oder nicht. Aber auch bei anders motivierten Gastspielen (Gastspiele bekannter Darsteller, Aushilfsgastspiele etc.) kam es nur zu einer geringen Zahl an Auftritten, längere Gastspielaufenthalte und die Präsentation eines umfangreichen Rollenzyklus waren am Hoftheater zu Coburg und Gotha nicht üblich. Selbst die fünf Schauspieler mit den meisten Gastspielauftritten hatten bei keinem einzigen Gastspiel mehr als zwölf Auftritte, wobei sich der zwölf Auftritte umfassende Gastspielaufenthalt der Marie Seebach in der Spielzeit 1878/79 in sechs Auftritte in Coburg (November und Dezember 1878) und in sechs Auftritte in Gotha (Januar und Februar 1879) aufteilen läßt.

Die durchschnittliche Auftrittshäufigkeit eines Gastes pro Spielzeit lag in Coburg und Gotha - im Vergleich beispielsweise zum Berliner Hoftheater[38] - verhältnismäßig niedrig, sie ging ab den siebziger Jahren noch deutlich zurück: Im Zeitraum 1827/28-1843/44 hatte ein Gast durchschnittlich 2,00 Auftritte pro Spielzeit, 1844/45-1867/68 2,64 Auftritte, 1868/69-1892/93 2,03 Auftritte, 1893/94-1904/05 1,88 Auftritte und 1905/06-1917/18 nur 1,52 Auftritte. Der Rückgang der Auftrittszahlen begann in den siebziger Jahren, in denen auf Grund besserer Verkehrsverbindungen Reisedauer und Aufenthaltsdauer gleichermaßen kürzer werden konnten. Im 20. Jahrhundert erreichte die durchschnittliche Auftrittshäufigkeit den geringsten Wert. Es überwogen nun bei weitem die Gastspielauftritte im Musiktheater, und Sänger hatten allgemein weniger Auftritte pro Aufenthalt als Schauspieler. Außerdem gab es vermehrt Aushilfsgastspiele bei Krankheit im Ensemble, die meistens nur einen Auftritt umfaßten. Diese Art der kurzfristigen Gastspiele kam ab Ende des 19. Jahrhunderts[39] auf, Voraussetzung hierfür war der Ausbau des Telefon- und Verkehrsnetzes.

Der Zeit- und Geldaufwand, den ein Gast allein auf Grund der Anreise nach Coburg oder Gotha investieren mußte, ist beträchtlich, wenn man die durchschnittlich sehr geringe Zahl an Auftritten bedenkt. Trotzdem kamen

[38] Vgl.: Ulrich Berns, Das Virtuosengastspiel auf der deutschen Bühne. Köln 1959, S. 145f. Die Zahl der Auftritte geteilt durch die Zahl der Gäste pro Spielzeit ergibt die durchschnittliche Auftrittshäufigkeit eines Gasts pro Spielzeit.

[39] In den Jahren unter Herzog Alfred und Ernst zu Hohenlohe-Langenburg finden sich bei sehr vielen Gastspielen Vermerke auf den Theaterzetteln, daß die Gastspiele wegen Krankheit im Ensemble stattfanden.

sehr viele Darsteller zum Gastieren ans Hoftheater gereist, für einen Teil der Darsteller machte die Möglichkeit einer längerfristigen sozialen und finanziellen Absicherung durch ein Hoftheaterengagement, für einen anderen Teil der Darsteller machten die diversen Orden und Titel, die die Herzöge Ernst II. und Carl Eduard fast verschwenderisch verliehen, eine kurze Gastspielreise nach Coburg oder Gotha attraktiv.

Die Darsteller, die am Hoftheater zu Coburg und Gotha gastierten, kamen aus über 100 verschiedenen Orten und von fast 200 verschiedenen Theatern. Allerdings entfallen sehr viele Auftritte auf Darsteller, bei denen kein Herkunftstheater auf dem Theaterzettel angegeben wurde und dieses auch nicht anhand anderer Quellen zu ermitteln war; es ist davon auszugehen, daß diese Darsteller ohne Engagement waren. 837 Auftritte sind zu dieser Kategorie von Gastspielen zu zählen, die vor allem in der ersten Zeit des Hoftheaters unter Herzog Ernst I. vorherrschten, als weit über die Hälfte der gastierenden Künstler ohne festes Engagement war bzw. zuvor ein Engagement bei einer Wandertruppe hatte. Davon zu unterscheiden sind 238 weitere Auftritte von bekannten Künstlern, die zwar ebenfalls kein festes Engagement hatten, die sich aber nachweislich[40] ausschließlich auf Gastspielreisen befanden und keine Bindung durch ein Engagement mehr anstrebten. Diese Auftritte berühmter reisender Künstler häuften sich während der Regierungszeit Ernsts II.

Herkunftstheater der Gäste, auf die die meisten Gastspielauftritte entfallen

Theater	Gastspielauftritte
Berlin, Königl. Hoftheater	162
Dresden, Königl. Hoftheater	146
Leipzig, Stadttheater	114
Weimar, Großherzogl. Hoftheater	82
Halle, Stadttheater	80
Nürnberg, Stadttheater	73
Wien, Kaiserl. Königl. Hoftheater	71
Hamburg, Stadttheater	65
Hannover, Königl. Hoftheater	58
Frankfurt, Stadttheater	56

Die meisten Gastspielauftritte wurden von Darstellern vom Königl. Hoftheater in Berlin - gefolgt vom Königl. Hoftheater in Dresden - gegeben. Gastspiele von Künstlern dieser beiden Theater finden sich während des gesamten Bestehens des Hoftheaters. Die Beziehungen zum Dresdener Hoftheater waren besonders intensiv während der vierziger und fünfziger Jahre - Anfang der vierziger Jahre hatte Ernst II. seine Militärzeit in Dresden absolviert und viele Künstler (insbesondere Emil Devrient) des dortigen Theaters kennen und schätzen gelernt. Gastspielauftritte von Künstlern des Berliner

40 Diese Künstler sind eindeutig von den erstgenannten mit Hilfe von Theaterlexika und Almanachen zu trennen.

Hoftheaters häuften sich vor allem in den Jahren der Regierung Carl Eduards (1905-1918). Intendant Ebart teilt über den Herzog mit, daß dieser „das Theater im Sinne von Berlin geführt zu sehen"[41] wünschte, und besetzte daher die Festvorstellung zum Regierungsantritt Carl Eduards mit mehreren Gästen vom Berliner Hoftheater. Die guten Kontakte zum Berliner Hoftheater wurden in den folgenden Jahren unter Carl Eduard beibehalten: 16 Sänger und fünf Schauspieler vom Berliner Hoftheater gaben 66 Gastspielauftritte.

Viele Gastspielauftritte entfielen auf Darsteller von Theatern aus dem sächsischen Gebiet (Dresden, Leipzig, Weimar, Halle und Meiningen), die Gotha innerhalb weniger Stunden erreichen konnten. Diese Darsteller gastierten in der Mehrzahl in der nähergelegenen Stadt Gotha und seltener in Coburg: So fanden von den 114 Gastspielauftritten von Mitgliedern des Leipziger Stadttheaters 74 in Gotha, von den 82 Gastspielauftritten von Mitgliedern des Weimarer Theaters 61 in Gotha statt. Die häufigen Gastspiele von Darstellern des Leipziger Stadttheaters begannen in den siebziger Jahren, Darsteller vom Stadttheater Halle kamen erst nach der Eröffnung des neuen Theaters in Halle 1886 regelmäßig nach Gotha. Coburg lag als (Gast-) Spielort isolierter als Gotha; es kamen hier vor allem Darsteller vom nahegelegenen Stadttheater in Nürnberg zu einem Gastspiel angereist (65 der 73 Gastspielauftritte von Mitgliedern des Nürnberger Theaters fanden in Coburg statt), vom kleinen Stadttheater in Bamberg gastierte jedoch selten ein Darsteller in Coburg. Für den Gastspielbetrieb in Coburg und Gotha erwiesen sich somit die Kontakte zu bestimmten, nahegelegenen Theatern als sehr wichtig, z. B. konnten bei einer Erkrankung im Ensemble Künstler dieser Theater kurzfristig zu einem Gastspiel nach Coburg oder Gotha gerufen werden. Es kamen zwar Darsteller aus ganz Deutschland zu Gastspielen ans Hoftheater gereist, aber die Liste der Theater, von deren Mitgliedern die meisten Gastspielauftritte absolviert wurden, und die Differenzierung dieser Auftritte nach dem Auftrittsort Coburg oder Gotha zeigt deutlich, daß eine kurze Anreise und gute Verkehrsverbindungen doch wichtige Aspekte bei der Durchführung von Gastspielen waren.

41 Paul von Ebart, Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928, S. 75.

DAS GASTSPIELREPERTOIRE: ROLLEN, STÜCKE, AUTOREN, GATTUNGEN

Die meistgespielten Gastrollen

Rolle	Stück / Autor	Gastspielauftritte
Agathe	Der Freischütz / Weber	37
Lohengrin	Lohengrin / Wagner	34
Tannhäuser	Tannhäuser / Wagner	34
Valentine	Die Hugenotten / Meyerbeer	27
Leonore	Fidelio / Beethoven	25
Carmen	Carmen / Bizet	23
Rosine	Der Barbier von Sevilla / Rossini	23
Max	Der Freischütz / Weber	20
Recha	Die Jüdin / Halévy	20

Unter den meistgespielten Gastrollen finden sich nur Opernpartien, und zwar mit Ausnahme von Carmen nur Sopran- und Tenorpartien. Es dominieren sowohl bei den Sopran- wie auch Tenorpartien die dramatischen Fächer, einzig mit Rosine ist eine Partie für einen lyrischen Koloratursopran[42] vertreten. Dramatische und hochdramatische Fachpartien überwiegen auch insgesamt deutlich bei den von gastierenden Sängern gegebenen Auftritten, Spiel- und Charakterfachpartien waren dagegen nur selten mit Gästen besetzt. Bei einer Differenzierung nach den einzelnen Stimmlagen ergibt sich ebenfalls ein übereinstimmendes Bild zwischen den meistgespielten Rollen und den gespielten Rollen insgesamt: Die meisten Sänger gastierten in Sopranpartien (inkl. Koloratursopran) und Tenorpartien. Die 1.566 Gastspielauftritte, von denen mir die Stimmlage der gesungenen Partie bekannt ist, lassen sich aufteilen in: 667 Auftritte in Sopranpartien, 111 Auftritte in Mezzosopranpartien[43], 62 Auftritte in Altpartien, 408 Auftritte in Tenorpartien, 179 Auftritte in Baritonpartien, 139 Auftritte in Baßpartien. Die Hauptpartien der meisten Opern - und gastierende Sänger traten selten in Nebenrollen auf - sind traditionellerweise für Sopran und Tenor komponiert, so daß das Übergewicht dieser beiden Stimmlagen bei den Gastauftritten teilweise hierdurch erklärt wird. Beliebte Partien der tieferen Stimmlagen waren die Altpartie der Azucena in 'Der Troubadour' mit 16 Auftritten, die Baritonpartien Hans Sachs in 'Die Meistersinger von Nürnberg' mit 19 Auftritten und Der Holländer in 'Der fliegende Holländer' mit 14 Auftritten sowie die Baßpartie des Caspar in 'Der Freischütz' mit elf Auftritten. Es ist auffällig, daß in den drei Partien aus 'Der Freischütz' kein Sänger zweimal am Hof-

[42] Meine Hauptquelle für die Zuordnung der Stimmlagen und Stimmfächer ist: Rudolf Kloiber, Handbuch der Oper. München 9. Aufl. 1978.

[43] Die Schwierigkeiten der genauen Abgrenzung der einzelnen Stimmlagen sind mir bekannt. Kloiber bezeichnet beispielsweise die Partie der Carmen folgendermaßen: „Dramatischer Mezzosopran, auch Dramatischer Alt, Charaktersopran" (Rudolf Kloiber, Handbuch der Oper. Band 1. München 9. Aufl. 1978, S. 61). Bei meiner Auswertung habe ich nur die erste Bezeichnung „Dramatischer Mezzosopran" berücksichtigt.

theater gastierte: 37 verschiedene Sängerinnen waren als Agathe, 20 Sänger als Max und elf als Caspar zu hören und zu sehen. Diese Rollen wurden auch vor allem von unbekannteren Sängern gegeben. In allen anderen oben genannten Rollen kam es zu Wiederholungen der Gastspielvorstellungen.

Die meistgespielten Gastrollen im Sprechtheater

Rolle	Stück / Autor	Gastspielauftritte
Louise	Kabale und Liebe / Schiller	17
Maria Stuart	Maria Stuart / Schiller	17
Jane Eyre	Die Waise aus Lowood / Birch-Pfeiffer	15
Clärchen	Egmont / Goethe	13
Margarethe	Faust I / Goethe	13
Narziß	Narziß / Brachvogel	11
Bolingbroke	Das Glas Wasser / Cosmar	10
Donna Diana	Donna Diana / West	10
Franz	Die Räuber / Schiller	10

Das Repertoire des Sprechtheaters war vielfältiger und größeren Schwankungen unterworfen und erzielte weniger Wiederholungen als das Opernrepertoire, dieselbe Differenzierung gilt auch für das Repertoire der Gäste im Sprech- und Musiktheater. Zwei Frauenrollen aus Trauerspielen Schillers, Louise und Maria Stuart, wurden am häufigsten von gastierenden Schauspielern gegeben, auch bei den folgenden vielgespielten Rollen ist ein deutliches Übergewicht der Frauenfiguren festzustellen. Die oben genannnten Rollen kristallisierten sich vor allem in den ersten dreißig Jahren unter Ernst II., in denen außergewöhnlich viele Schauspielerinnen gastierten, als beliebte Gastrollen heraus. In den übrigen Jahrzehnten bildete sich - im Gegensatz zur Oper - kein Kanon bevorzugter Gastrollen heraus, statt dessen setzte sich das Repertoire der Gäste aus einer riesigen Vielfalt an Rollen zusammen: Bei 1.487 Auftritten wurden 802 verschiedene Rollen gegeben.

Die meistgespielten Dramen bei Gastspielen

Stück	Autor	Gastspielauftritte
Kabale und Liebe	Schiller	33
Maria Stuart	Schiller	26
Egmont	Goethe	24
Die Waise aus Lowood	Birch-Pfeiffer	21
Donna Diana	West	19
Faust I	Goethe	19
Don Carlos	Schiller	18
Emilia Galotti	Lessing	18
Narziß	Brachvogel	16
Wilhelm Tell	Schiller	16

Die weiblichen Hauptrollen der sechs Dramen mit den meisten Gastspielauftritten waren bereits in der Liste der meistgespielten Gastrollen zu finden. Einzig das Stück 'Narziß' bot mit der Titelfigur einem männlichen Schauspieler gute Möglichkeiten zur Darstellung. Die übrigen drei Stücke

('Don Carlos', 'Emilia Galotti' und 'Wilhelm Tell') hatten mehrere gute und beliebte Gastrollen. Unter den zehn Dramen mit den meisten Gastspielauftritten konnte sich nur ein Lustspiel - 'Donna Diana' - plazieren, ein Stück, das bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts sehr oft an deutschen Bühnen[44] gegeben wurde und daher zum festen Repertoire vieler Schauspieler der Zeit gehörte. Dagegen überwiegen in der obigen Liste die Trauerspiele und die Dramen Schillers, die sich ebenso wie im gesamten Repertoire des Hoftheaters auch im Gästerepertoire dauerhaft halten konnten. Vier der zehn meistgespielten Dramen am Hoftheater (1827-1918) - vier Dramen Schillers - sind auch unter den zehn meistgespielten Dramen der Gäste zu finden: 'Kabale und Liebe', 'Maria Stuart', 'Don Carlos' und 'Wilhelm Tell'. Den Übereinstimmungen zwischen Hoftheaterrepertoire und Repertoire der Gäste stehen aber auch einige Diskrepanzen gegenüber: So gab es in dem mit 69 Aufführungen meistgespielten Stück am Hoftheater ('Robert und Bertram'/ Raeder) nur drei Gastspielauftritte. Dieses außergewöhnliche Mißverhältnis entstand durch die Addition zweier Faktoren: Zum einen traten generell sehr wenig Gastdarsteller im Lustspielbereich - insbesondere in Possen - auf, zum anderen entsprach die große Resonanz, die dieses Stück am Hoftheater zu Coburg und Gotha erfuhr, nicht der an anderen Theatern. Diese Posse des Dresdener Sängers und Komikers Raeder fand außerhalb des Gebiets von Sachsen wenig Verbreitung und gehörte demzufolge nicht zum einstudierten Repertoire der Darsteller von anderen Theatern.

Drei weitere Dramen sind hervorzuheben, bei denen ebenfalls ein ungewöhnliches Verhältnis zwischen Aufführungszahl und Zahl der Gastauftritte vorliegt, aber mit umgekehrter Gewichtung: 'Die Waise aus Lowood' wurde 32mal am Hoftheater gespielt, und 21mal wurde eine Rolle des Stücks von einem Gastdarsteller gespielt, bei 'Donna Diana' finden sich bei insgesamt 24 Aufführungen 19 Gastauftritte und bei 'Adrienne Lecouvreur' 15 Aufführungen und elf Gastauftritte. Alle drei Dramen boten mit der weiblichen Titelfigur eine attraktive Gastspielrolle und gehörten zum Repertoire vieler Theater, so daß günstige Voraussetzungen für die Wahl dieser Stücke für ein Gastspiel gegeben waren. Bei diesen Stücken war sicherlich oftmals der Wunsch des Gastes ausschlaggebend dafür, daß das Stück anläßlich des Gastspiels wieder auf den Spielplan gesetzt wurde - die Abhängigkeit des Hoftheaterspielplans von dem Repertoire und den Wünschen mancher gastierender Schauspieler wird dabei deutlich. Die Aufführungen der drei Dramen verteilen sich in ungewohnter Weise über Jahrzehnte im Spielplan: Immer wieder wurde eine einzelne Vorstellung anläßlich eines Gastspiels angesetzt - nur selten fand anschließend eine Wiederholung des Stücks am

[44] 'Donna Diana' war z. B. das meistgespielte Lustspiel am Hoftheater Dresden im Zeitraum vom 1.10.1816-1.1.1862 (vgl. Robert Prölss, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. Von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862. Dresden 1878, S. 625).

anderen Spielort des Hoftheaters statt -, danach verschwand das Stück wieder für einige Jahre vom Spielplan, um dann erneut mit einem anderen Gast dargeboten zu werden.

Die Abhängigkeit zwischen dem Repertoire des Hoftheaters und dem Repertoire der Gäste zeigt sich als Wechselbeziehung. Aus vielen Einzelbeispielen läßt sich folgende Tendenz abstrahieren: Je berühmter ein Gast war, desto leichter konnte er sein persönliches Rollenrepertoire durchsetzen - unabhängig davon, ob diese Stücke überhaupt zum Repertoire des Hoftheaters gehörten oder nicht. Eine kleine Auswahl aus einer Fülle von Beispielen mag dies nochmals belegen: Ferdinand Eßlair gastierte am 29.6.1828 als Wallenstein in 'Wallensteins Tod'. Sein Gastspiel führte zur Erstaufführung dieses Dramas, das nach seinem Auftritt wieder für elf Jahre vom Repertoire des Hoftheaters verschwand. Devrients Gastspiele im Jahr 1847 wurden in den damals üblichen Special-Repertoires über die Vorstellungen des kommenden Abonnements, die immer den Stücktitel nannten, nur als „Gastspiel E. Devrients"[45] angekündigt. Die Tatsache, daß Emil Devrient auftreten werde, war offensichtlich wichtiger als das Stück. Die Wahl des Stücks und seiner Gastrolle lag in erster Linie - wenn auch in Absprache mit dem Intendanten - bei Emil Devrient. Clara Ziegler trat nur zweimal am Hoftheater auf: sowohl am 21.12.1871 als auch am 12.12.1890 als Medea - eine ihrer Paraderollen. Bei Gastspielen auf Engagement mußten dagegen die Darsteller zumeist in - von der Intendanz festgelegten - Stücken des angesetzten Repertoires auftreten. Adolf Pfeiffer[46] gastierte im Jahr 1896 auf Engagement: Trotz eines eingesandten Repertoires von ca. 130 Rollen mußte er sogar in zwei für ihn neuen Rollen auftreten.

Die meistgespielten Stücke bei Gastspielen

Stück	Autor	Gastspielauftritte
Lohengrin	Wagner	85
Tannhäuser	Wagner	85
Der Freischütz	Weber	83
Die Hugenotten	Meyerbeer	67
Die Meistersinger von Nürnberg	Wagner	56
Robert der Teufel	Meyerbeer	54
Der Troubadour	Verdi	47
Die Walküre	Wagner	45
Carmen	Bizet	40
Fidelio	Beethoven	39

Wagner bestimmt mit vier Stücken unter den zehn meistgespielten Stücken gastierender Darsteller das Gastspielrepertoire der Sänger in gleichem Maße wie Schiller das Gastspielrepertoire der Schauspieler. Während dies allerdings im Fall Schillers eine Übereinstimmung zwischen dem Repertoire des

[45] Staatsarchiv Coburg: Theater 345 (vgl. hierzu Kapitel IV.2, S. 187).
[46] Vgl. hierzu Kapitel V., S. 336.

Hoftheaters und dem der Gäste bedeutet, wurden Partien aus Opern Wagners überdurchschnittlich oft von Gästen gesungen. Hierbei schlägt sich die Explosion der Gastspielzahlen im Musiktheater in den Jahren unter Herzog Carl Eduard nieder, in denen fast jede Vorstellung einer Wagneroper mit ein oder mehreren Gästen besetzt war. 56 Gastauftritte bei insgesamt 69 Aufführungen von 'Die Meistersinger von Nürnberg' und 45 Gastauftritte bei insgesamt 53 Aufführungen von 'Die Walküre' zeigen deutlich die Präferenzen der Sänger bei ihren Gastspielen. Die hohen Auftrittszahlen in Werken Wagners und Meyerbeers spiegeln dasselbe Bild wider, das bereits bei der Auswertung der Auftrittszahlen nach Stimmfächern gewonnen wurde: In den Opern Meyerbeers mit den dramatischen und in den Opern Wagners mit ihren dramatischen und hochdramatischen Fachpartien traten wesentlich mehr Sänger auf als in den komischen Opern mit ihren Spiel- und Charakterfachpartien. Im Vergleich zu den hohen Aufführungszahlen insgesamt traten vor allem sehr wenig Gäste in den komischen Opern 'Der Barbier von Sevilla', 'Zar und Zimmermann' und 'Alessandro Stradella' auf.

Die meistgespielten Autoren bei Gastspielen

Autor	Gastspielauftritte	Aufführungen	Verhältnis Gastspielauftritte:Aufführungen
Wagner	402	675	1:1,68
Meyerbeer	138	364	1:2,64
Schiller	131	486	1:3,71
Mozart	99	378	1:3,82
Weber	89	323	1:3,63
Verdi	79	281	1:3,56
Birch-Pfeiffer	70	336	1:4,80
Goethe	66	219	1:3,32
Rossini	64	257	1:4,02
Bellini	63	212	1:3,37
Auber	59	407	1:6,90
Shakespeare	58	232	1:4,00
Donizetti	54	250	1:4,63
Flotow	50	221	1:4,42
Lortzing	46	382	1:8,30

In den Opern Wagners fanden mit Abstand die meisten Gastauftritte statt, es folgen die Werke Meyerbeers und Schillers, in denen noch über 100 Gastauftritte gegeben wurden. Bei allen drei Autoren lassen sich Parallelentwicklungen zwischen dem Spielplan des Hoftheaters und den von den Gästen gespielten Stücken aufzeigen: Meyerbeer war unter Intendant Wangenheim (1851-60) erstmals der meistgespielte Komponist und auch erstmals der Komponist, in dessen Opern die meisten Sänger gastierten; Schiller war unter Intendant Meyern-Hohenberg (1860-68) erstmals der meistgespielte Dramatiker und ebenfalls der bevorzugte Autor bei Gastspielen; Wagner avancierte unter Intendant Tempeltey (1868-74) zum meistge-

spielten Komponisten insgesamt und bei Gastspielen - er konnte beide Führungspositionen bis 1918 unter jedem Intendanten halten. Gleichzeitige Entwicklungen und Abhängigkeiten zwischen dem Repertoire des Hoftheaters und dem Repertoire der Gäste werden somit in vielen Fällen deutlich.

Aber beide Repertoires weichen in anderen Fällen auch voneinander ab und geben Aufschluß einerseits über spezifische Eigenheiten des Spielplans am Hoftheater und andererseits über für Gastspiele besonders geeignete Stücke bestimmter Autoren. Die Abweichungen sind gut anhand der letzten Spalte der obigen Tabelle abzulesen. Das Verhältnis zwischen Gastauftritten und Aufführungen insgesamt beträgt im Sprechtheater 1:7,48 (1.487 Gastauftritte:11.124 Aufführungen) und im Musiktheater[47] 1:4,01 (1.705 Gastauftritte:6.842 Aufführungen). Überdurchschnittlich viele Gastauftritte im Verhältnis zu den Aufführungszahlen hatten die Komponisten Wagner (1:1,68), Beethoven (1:2,31), Bizet (1:2,49), Meyerbeer (1:2,64) und Ernst II. (1:2,95) sowie die Dramatiker Goethe (1:3,32), Schiller (1:3,71), Shakespeare (1:4,00), Lessing (1:4,19) und Birch-Pfeiffer (1:4,80). Bei den Dramatikern fällt die außergewöhnliche Häufigkeit auf, mit der Werke der Klassiker von Gästen gespielt wurden, diese Dramen - insbesondere die Trauerspiele - wurden im 19. Jahrhundert mit zunehmender Tendenz an den deutschen Theatern gespielt und gehörten zum Repertoire der meisten Schauspieler. Gewisse Rollen - wie die am Hoftheater zu Coburg und Gotha meistgespielten der Louise und Maria Stuart - bildeten eine Herausforderung und den Prüfstein für jede jugendliche Liebhaberin und jede Tragödin. Die Dramen Birch-Pfeiffers wurden schon von Zeitgenossen wegen ihrer Bühnenwirksamkeit und ihren guten Rollen gerühmt, diese Aussagen werden durch die Beliebtheit der Stücke bei gastierenden Darstellern untermauert. Andere Dramatiker des 19. Jahrhunderts, insbesondere der am Hoftheater sehr viel gespielte Moser (nur 39 Gastauftritte bei 395 Aufführungen), konnten sich mit ihren oftmals kurzlebigen Stücken kaum im Repertoire der Gäste etablieren. In den Stücken Tenellis gab es die - im Verhältnis zur Aufführungszahl - wenigsten Gastauftritte: Nur ein einziges Mal spielte ein Gast bei den 125 Aufführungen am Hoftheater mit. Hierbei zeigt sich die tiefste Diskrepanz zwischen dem Repertoire des Hoftheaters, das sehr stark von den Übersetzungen des Gothaer Professors und Theaterdichters Tenelli geprägt war, und dem Repertoire der Gäste, denen diese Stücke bzw. die Übersetzungen Tenellis größtenteils unbekannt waren. Es erweist sich damit, daß gastierende Schauspieler selten in für sie neuen Stücken auftraten.

[47] Ohne Ballettaufführungen.

IX. Ausblick - Das Landestheater Coburg

Das Hoftheater zu Coburg und Gotha, das bei Ende des Herzogtums 1918 91 Jahre lang bestanden hatte, war zu einem festen Bestandteil des kulturellen Lebens insbesondere der Stadt Coburg geworden, in der es sich die meiste Zeit des Jahres aufhielt. Die Bemühungen, das Theater weiter zu erhalten, wurden in der politisch und wirtschaftlich schwierigen Phase 1918/19 mit enormem Engagement vorwärtsgetrieben und waren von Erfolg gekrönt.

Im November 1918 - zum Zeitpunkt des Rücktritts von Herzog Carl Eduard - hielt sich das Hoftheater wie gewohnt in Coburg auf. Die letzte Vorstellung des Hoftheaters war am 13.11.1918, am 1.12.1918 nahm das Ensemble unter der Bezeichnung „Theater in Coburg" den Spielbetrieb wieder auf. Über die Spielzeit 1918/19 berichtet Mahling folgendes:

> Sie mußte ausschließlich in Coburg stattfinden, weil die alljährig anfangs Januar übliche Übersiedelung des Hoftheaters nach Gotha wegen unmöglicher Belieferung des dortigen Theaters mit Heizmaterial unterbleiben mußte.[1]

Nach Trennung der beiden Teile des Herzogtums, Coburg und Gotha, am 12.4.1919 verblieb das Theater endgültig in Coburg. Das Hoftheater, das zu dem Privatvermögen des Herzogs gerechnet wurde, mußte in staatlich abgesicherte Verhältnisse überführt werden. Aus diesem Grund wurde die Coburger Landesstiftung gegründet.

> Die Coburger Landesstiftung war die erste juristische Person in Deutschland, die zur Bindung von Kulturgütern an ihren legitimen Standort geschaffen wurde.[2]

Während bei den späteren Unterhandlungen mit dem Herzog die Frage der Domänen, für die der Herzog eine Abfindung von 1,5 Millionen Mark erhielt, und verschiedene kulturelle Einrichtungen - insbesondere die wertvollen herzoglichen Sammlungen - eine wesentliche Rolle spielten, war der Auslöser für die Gründung der bis heute bestehenden Coburger Landesstiftung die Theaterfrage:

> Nach einem Schreiben des Bevollmächtigten des Herzogs, Justizrat Dr. Bretzfeld vom 14.1.1919 an Staatsrat Dr. Quarck [...] war zunächst nur geplant, daß eine Stiftung durch den Herzog errichtet wird und das Theatergebäude mit dem Theaterfundus Vermögen dieser Stiftung werden soll. Die Theaterfrage, nicht die Frage

[1] Gottfried Mahling, Das Herzogliche Hoftheater (Coburgisches Landestheater). In: Coburg im Weltkrieg 1914/18. Hrsg. von Ludwig Ungelenk. Coburg 1922, S. 298-303. Hier: S. 300.

[2] Emil Beck, Geschichte und Rechtslage der Coburger Landesstiftung. Erlangen 1967, S. 13.

des Eigentums an den Sammlungen oder am Domänengut stand demnach im Vordergrund.[3]

Am 7.6.1919 wurde zwischen dem Herzog und dem Freistaat Coburg eine Vereinbarung erzielt, die u. a. folgenden Passus enthält:

> Aus seinem Privatvermögen überträgt der Herzog auf die Landesstiftung das Theater und das Magazingebäude auf dem Floßplatz in Coburg. Auch den in Coburg befindlichen Theaterfundus überträgt der Herzog auf die Landesstiftung. Der Übernehmer ist verpflichtet, in Verhandlungen mit Gotha einzutreten, um eine Spielzeit dort nach der bisherigen Übung unter entsprechender Lastenübernahme zu ermöglichen. Der Staat oder die Stiftung stehen dafür ein, daß die bestehenden Verpflichtungen bezüglich des jetzt tätigen Theaterpersonals übernommen werden.[4]

Die Verhandlungen mit Gotha brachten keinen Kompromiß. Das Theaterpersonal und der Fundus blieben in Coburg, Gotha mußte sich ein neues, eigenes Ensemble und einen neuen Fundus aufbauen. Die Stadt Coburg und der Freistaat Coburg einigten sich zur Finanzierung des Coburger Theaters, das mit der Spielzeit 1919/20 seinen Betrieb als „Landestheater Coburg" aufnahm, am 9.8.1919 auf folgende vertraglich abgesicherte Lösung: „Stadt und Staat leisten gemeinschaftlich die erforderlichen Zuschüsse von 60 bzw. 40 %."[5] Diese Vereinbarung sollte sich für Coburg bis zum heutigen Tag bezahlt machen, denn bei der Vereinigung des Freistaats Coburg mit dem Freistaat Bayern wurde festgelegt, „daß der bayerische Staat in den zwischen dem Staate Coburg und der Stadtgemeinde Coburg unterm 9. August 1919 abgeschlossenen Vertrag eintritt."[6]

Das Hoftheater, das immer zu einem Großteil aus Mitteln der Herzoglichen Privatkasse finanziert worden war, fand somit über die kurze Zwischenfinanzierung durch den Freistaat Coburg in dem Freistaat Bayern einen neuen Garanten für staatliche Subventionen. Das Coburger Landestheater, dessen Existenz und Finanzierung ausschließlich aus Mitteln der Stadt Coburg im 20. Jahrhundert genauso wenig möglich wäre wie im 19. Jahrhundert, als die Coburger Bürger ihr reiches Theater neben den Zuschüssen aus der herzoglichen Privatkasse auch den hohen Subventionen und Einnahmen aus Gotha verdankten, profitiert weiterhin - auf Grund der einzigartigen Vertragsvereinbarungen aus dem Jahr 1920 - in außergewöhnlicher Weise von den staatlichen Subventionen. In der Spielzeit 1995/96 war das Landestheater Coburg - mit Ausnahme der drei Bayerischen Staatstheater in München (den Nachfolgern des Königlichen Hoftheaters) - das bayerische

[3] Emil Beck, Geschichte und Rechtslage der Coburger Landesstiftung. Erlangen 1967, S. 29.
[4] Zitiert nach: Gottfried Mahling, Das Herzogliche Hoftheater (Coburgisches Landestheater). In: Coburg im Weltkrieg 1914/18. Hrsg. von Ludwig Ungelenk. Coburg 1922, S. 298-303. Hier: S. 301.
[5] Ebd.
[6] Zitiert nach: Gottfried Mahling, Das Herzogliche Hoftheater (Coburgisches Landestheater). In: Coburg im Weltkrieg 1914/18. Hrsg. von Ludwig Ungelenk. Coburg 1922, S. 298-303. Hier: S. 302.

Theater, dessen Subventionen den höchsten Prozentsatz an Förderung durch den Freistaat Bayern aufwiesen: Der Zuschuß des Freistaats Bayern betrug 9.747.000 DM, der Zuschuß der Stadt Coburg 6.261.000 DM.[7] Coburg ist die kleinste westdeutsche Stadt, die sich heute ein Drei-Sparten-Theater leisten kann.[8] Viele vergleichbare oder größere deutsche Städte haben entweder gar kein Theater, nur ein festes Schauspielensemble oder nur Gastspielaufführungen von Tourneetheatern. Die Sonderstellung Coburgs ergibt sich aus der niemals abgerissenen Theatertradition und der Kontinuität vom Hoftheater hin zum Landestheater, das bis heute das 1840 erbaute (Hof-) Theatergebäude bespielen kann und 1918 das Ensemble, Dekorationen, Fundus, Musikalien etc. des Hoftheaters übernehmen konnte. Die kontinuierliche reiche staatliche Subventionierung (sei es durch den Herzog oder später durch den Freistaat Bayern) ermöglichte ein stetes, reiches Theaterleben in Coburg über die Verhältnisse hinaus, die eine Stadt von 8.000 (im Jahr 1828)[9] bis ca. 45.000 Einwohnern (Stand 1996) jemals aus eigenen Mitteln hätte bieten können. Viele Probleme, mit denen das Hoftheater im 19. Jahrhundert kämpfen mußte, haben sich bis heute nur geringfügig gewandelt: So muß das Landestheater Coburg angesichts der geringen Bevölkerungszahlen weiterhin ein sehr großes Repertoire bieten, um den kleinen Zuschauerkreis immer wieder durch Neuheiten ins Theater zu locken. Das Landestheater hat eine sehr hohe Zahl von Produktionen pro Saison, es lebt in erster Linie immer noch vom Stammpublikum der Abonnenten, deren Abonnement bis in die 90er Jahre hinein in der Regel alle neuen Stücke der Saison umfaßte.[10] Im Gegensatz zu vielen Theatern größerer Städte erweist sich das Landestheater Coburg somit zwangsläufig stärker der alten Tradition des Hoftheaters und damit eines Repertoire- und Ensembletheaters verhaftet; es bildet immer noch den kulturellen Mittelpunkt Coburgs - einer Stadt, in der der regelmäßige Theatergang Tradition hat und weiterhin gepflegt wird.

7 Angaben nach: Theaterstatistik 1995/96. Hrsg. vom Deutschen Bühnenverein. Köln 1997, S. 111.

8 Vgl. Theaterstatistik 1995/96. Hrsg. vom Deutschen Bühnenverein. Köln 1997, S. 9-25. Das Schleswig-Holstein. Landestheater, das in der Theaterstatistik unter der Stadt Schleswig geführt wird, die noch weniger Einwohner als Coburg hat, muß hier ausgeklammert werden, da dieses Landestheater regelmäßig die drei Städte Schleswig, Flensburg und Rendsburg bespielt.

9 Angabe nach: Heinz Pellender, Chronik der Stadt und der Veste Coburg, der Herren und Herrscher über Coburg und das Coburger Land. Coburg 4. Aufl. 1985, S. 101.

10 1990/91 umfaßte das Abonnement am Landestheater Coburg 17 Vorstellungen pro Saison (vgl. Spielzeitvorschau 1990/91. Hrsg. von Ernö Weil. Coburg 1990, S. 67).

X. Literaturverzeichnis

Almanache, Jahrbücher, Lexika (in Auswahl)

Ahnert, Heinz-Jörg: Deutsches Titelbuch 2. Ein Hilfsmittel zum Nachweis von Verfassern deutscher Literaturwerke 1915-1965 mit Nachträgen und Berichtigungen zum Deutschen Titelbuch 1 für die Zeit von 1900 bis 1914. Berlin 1966.

Alvensleben, Ludwig von: Allgemeine Theater-Chronik. Wöchentliche Mitteilungen von sämmtlichen deutschen Theatern. No. 1-208. Leipzig 1832.

Arnim, Max: Internationale Personalbiographie 1800-1943. 2 Bde. Leipzig/Stuttgart 2. Aufl. 1944/52.

Biesendahl, Karl (Hrsg.): Deutsches Theaterjahrbuch. Ein bibliographisches und biographisches Handbuch der dramatischen Litteratur der Gegenwart für Theater- und Litteraturfreunde. Berlin 1892.

Blum, R./Herloßsohn, K./Marggraff, H. (Hrsg.): Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Bd. 5. Altenburg/Leipzig 1846.

Blume, Friedrich (Hrsg.): Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 1-17. München 1988.

Brümmer, Franz: Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. 8 Bde. Leipzig 1913.

D'Amat, Roman (Hrsg.): Dictionnaire de Biographie francaise. Bd. 1-17 (A-Humann). Paris 1932-89.

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.): Deutscher Bühnen-Spielplan. 20.-23. Jg. Berlin 1915-1919.

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.): Deutsches Theater-Adreßbuch. Jg. 7 (1917/18) + Jg. 8 (1918/19). Berlin 1917 + 1918.

Eisenberg, Ludwig: Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne. Leipzig 1903.

Entsch, Th.: Deutscher Bühnen-Almanach. Berlin 1891.

Fabian, Bernhard (Hrsg.): Deutsches Biographisches Archiv. Eine Kumulation aus 254 der wichtigsten biographischen Nachschlagewerke für den deutschen Bereich bis zum Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts (Microfiche Edition). Bearb. unter der Leitung von Willi Gorzny. München/New York/London/Paris 1982.

Flüggen, O. G.: Biographisches Bühnen-Lexikon der deutschen Theater von Beginn der deutschen Schauspielkunst bis zur Gegenwart. 1. Jg. München 1892.

Frenzel, Herbert A. (Hrsg.): Kürschners biographisches Theater-Handbuch. Berlin 1956.

Friedrichs, Elisabeth: Literarische Lokalgrößen 1700-1900. Verzeichnis der in regionalen Lexika und Sammelwerken aufgeführten Schriftsteller. Stuttgart 1967.

Friedrichs, Elisabeth: Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1981.

Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger (Hrsg.): Neuer Theater-Almanach. Jg. 5-11. Berlin 1894-1900.

Gettke, Ernst (Hrsg.): Almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger. Jg. 9-11. Berlin/Leipzig 1882-84.

Grethlein, Konrad: Allgemeiner deutscher Theaterkatalog. Ein Verzeichnis der im Druck und Handel befindlichen Bühnenstücke und dramatischen Erzeugnisse, nach Stichworten geordnet. Münster 1904.
Gruber, Clemens M.: Opern-Uraufführungen. Ein internationales Verzeichnis von der Renaissance bis zur Gegenwart. Bd. 2: Komponisten aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. 1800-1899. Wien 1987.
Gruber, Clemens M.: Opern-Uraufführungen. Ein internationales Verzeichnis von der Renaissance bis zur Gegenwart. Bd. 3: Komponisten aus Deutschland, Österreich und Schweiz. 1900-1977. Wien 1978.
Heinrich, August (Hrsg.): Almanach für Freunde der Schauspielkunst. Berlin 1836-1893.
Heinsius, Wilhelm: Allgemeines Bücher-Lexikon. 19 Bde. Leipzig 1812-94. Reprint 1962.
Holzmann, Michael: Deutsches Anonymen-Lexikon. Weimar 1902/11.
Holzmann, Michael: Deutsches Pseudonymen-Lexikon. Wien/Leipzig 1906.
Kayser, Christian G.: Vollständiges Bücher-Lexikon. Leipzig 1834-1911. Reprint 1961.
Kloiber, Rudolf: Handbuch der Oper. München 9. Aufl. 1978.
Kosch, Wilhelm (Hrsg.): Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Bd. 1. Klagenfurt/Wien 1953.
Kosch, Wilhelm (Hrsg.): Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Bd. 2. Klagenfurt/Wien 1960.
Kosch, Wilhelm (Hrsg.): Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Bd. 3. Bern 1992.
Kosch, Wilhelm (Hrsg.): Deutsches Literaturlexikon. Biographisch-Bibliographisches Handbuch. Bd. 1-Bd. 15. Bern 3. Aufl. 1968-1993.
Krieg, Thilo: Das geehrte und gelehrte Coburg. Ein lebensgeschichtliches Nachschlagebuch. Coburg 1931 (Coburger Heimatkunde und Heimatgeschichte. 2. Teil: Heimatgeschichte. 15. Heft: Das geehrte und gelehrte Coburg. 3. Teil).
Kürschner, Joseph: Jahrbuch für das deutsche Theater. 1. Jg. + 2. Jg. Leipzig 1879 + 1880.
Kürschner, Joseph (Hrsg.): Deutscher Litteratur-Kalender auf das Jahr 1884. Berlin/Stuttgart 1884 (6. Jg.).
Küstner, Karl Theodor von: Taschen- und Handbuch für Theater-Statistik. Leipzig 2. Aufl. 1857.
Lebrun, Carl (Hrsg.): Jahrbuch für Theater und Theaterfreunde. 1. Jg. Hamburg 1841.
Lobies, Jean-Pierre (Hrsg.): IBN. Index bio-bibliographicus notorum hominum. Osnabrück 1974-92.
Lüdtke, Gebhard (Hrsg.): Nekrolog zu Kürschners Literatur-Kalender 1901-1936. Berlin/Leipzig 1936.
Olith, E.: Vademecum Dramatischer Werke alphabetisch geordnet mit Angabe der Verleger, Preise und theilweiser Personenangabe. Hannover 1896.
Pataky, Sophie (Hrsg.): Lexikon deutscher Frauen der Feder. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren, nebst Biographieen der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme. 2 Bde. Berlin 1898.
Reden-Esbeck, Friedrich Johann von: Deutsches Bühnen-Lexikon. Das Leben und Wirken aller hervorragenden deutschen Bühnen-Leiter und Künstler von Beginn der Schauspielkunst bis zur Gegenwart. Eichstätt/Stuttgart 1879.
Richel, Veronica C.: The German Stage, 1767-1890. A Directory of Playwrights and Plays. New York/London 1988.
Roeder, Ferdinand: Ferdinand Roeder's Theater-Kalender auf das Jahr 1865. Berlin 1864 (8. Jg.).
Sachse, C.A.: Statistisches Handbuch für deutsche Bühnen. Wien 1865.
Schindel, Carl Wilhelm Otto August: Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts. Hildesheim 1978 (Reprint der Ausgabe Leipzig 1823).

Schneider, Max: Deutsches Titelbuch. Ein Hilfsmittel zum Nachweis von Verfassern deutscher Literaturwerke. Berlin 2. Aufl. 1927.

Schulz, Friedrich Ernst: Die Weltdramatik. Ein Führer zu 10000 Theaterstücken. Stuttgart 1928.

Schulz, Friedrich Ernst: Dramen-Lexikon. Berlin 1941.

Stieger, Franz: Opernlexikon. Teil I: Titelkatalog. Tutzing 1975.

Ulrich, Paul S.: Theater, Tanz und Musik im Deutschen Bühnenjahrbuch. Ein Fundstellennachweis von biographischen Eintragungen, Abbildungen und Aufsätzen aus dem Bereich Theater, Tanz und Musik, die von 1836 bis 1984 im Deutschen Bühnenjahrbuch, seinen Vorgängern oder einigen anderen deutschen Theaterjahrbüchern erschienen sind. 2 Bde. Berlin 1985.

Weller, Emil: Lexicon Pseudonymorum. Wörterbuch der Pseudonymen aller Zeiten und Völker oder Verzeichniss jener Autoren, die sich falscher Namen bedienten. Regensburg 2. verb. Aufl. 1886.

Willkomm, Ernst (Hrsg.): Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater. 1. Band. Leipzig 1837.

Wilpert, Gero von: Erstausgaben deutscher Dichtung. Stuttgart 2. Aufl. 1992.

Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon. Biographisch-Bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte. Stuttgart 1963.

Wilpert, Gero von (Hrsg.): Lexikon der Weltliteratur. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken. Stuttgart 1963.

Literatur über das Hoftheater zu Coburg und Gotha und das Herzogtum Sachsen-Coburg und Gotha

Andrian-Werburg, Klaus Frhr. von: Staatsarchiv Coburg. Beständeübersicht. München 1982.

Aufsess, Hans Max Frhr. von: Coburg spielt seine eigene Rolle. Coburg 3. Aufl. 1989.

Bachmann, Harald: Der Neubau des Coburger Theaters als politisches Streitobjekt zwischen Herzog Ernst I. von Sachsen-Coburg-Gotha und dem Landtag. In: Jahrbuch der Coburger Landesstiftung 1967, S. 121-165.

Bachmann, Harald: Herzog Ernst I. und der Coburger Landtag. Coburg 1973.

Bachmann, Harald/Erdmann, Jürgen (Hrsg.): 150 Jahre Coburger Landestheater. Festschrift. Coburg 1977.

Bachmann, Harald (Hrsg.): Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg und Gotha und seine Zeit. Jubiläumsschrift im Auftrag der Städte Coburg und Gotha. Coburg und Gotha 1993.

Baumgärtel, Ehrfried: Die Almanache, Kalender und Taschenbücher (1750-1860) der Landesbibliothek Coburg. Wiesbaden 1970 (=Kataloge der Landesbibliothek Coburg VI).

Beck, August: Geschichte des gothaischen Landes, Bd. 1: Geschichte der Regenten des gothaischen Landes. Gotha 1868.

Beck, August: Geschichte des gothaischen Landes, Bd. 2: Geschichte der Stadt Gotha. Gotha 1870.

Beck, Emil: Geschichte und Rechtslage der Coburger Landesstiftung. Erlangen 1967 (Diss).

Beyer, C.: Der Vorkämpfer deutscher Größe Herzog Ernst II. Ein biographisches Volksbuch. Berlin 1894.

Blechschmidt, F. W.: Ernst II. Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha. Erfurt 1878.

Bolitho, Hector: Der große Coburger und seine Zeit. Albert, Prinzgemahl der Königin Victoria von England. Dresden 1937.

Brütting, Rolf: Fürstlicher Liberalismus und deutscher Nationalstaat - Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg und Gotha und der "Coburger Kreis" im letzten Jahrzehnt des Deutschen Bundes 1857-1866. In: Jahrbuch der Coburger Landesstiftung 1991, S. 19-221.

Brunner, Herbert: Ehrenburg Coburg. München 1990.

Ebart, Paul von: Am Herzogshofe und im Dienste der Kunst. Berlin 1928.

Ebart, Paul von: Friedrich Haase als Leiter des Koburg-Gothaischen Hoftheaters. Mit Auszügen aus Haases Korrespondenz. In: Deutsche Revue. 37. Jg. 1. Bd. (Januar bis März 1912), S. 352-365.

Ebart, Paul von: Der erste Jahresbericht des Herzoglichen Hoftheaters von Coburg-Gotha nach der Vereinigung der beiden Länder. Gotha o. J.

Ebart, Paul von: Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte. Coburg 1927.

Ebart, Paul von: Fragmente aus meinem Theaterleben. Coburg 1927.

Ebart, Paul von: Das Coburg-Gothaische Hoftheater unter Herzog Ernst II. Mit einem Bildnis. In: Coburger Heimatblätter. 2. Bd. (1924/26), S. 25-51.

Eberhard, Gustav: Das Schauspielhaus in Gotha. In: Zeitschrift für praktische Baukunst 7 (1847), Sp. 439-444.

Erdmann, Jürgen (Hrsg): Johann Strauß und Coburg. Coburg 1990.

Erdmann, Jürgen (Hrsg): Landesbibliothek Coburg. Coburg 1982.

Erdmann, Jürgen: Die Landesbibliothek Coburg. Geschichte - Aufgaben - Bestände. Coburg 1977.

Ernst II., Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha: Aus meinem Leben, aus meiner Zeit. Bd. 1-3. O. O. 1887-89.

Ertel, Arno: Theateraufführungen zwischen Thüringischen Wald und Altmühl. Würzburg 1965.

Faber, Annette: Der neugotische Umbau von Schloß Ehrenburg nach den Plänen Karl Friedrich Schinkels 1810-1840. In: Jahrbuch der Coburger Landesstiftung 1985, S. 281-394.

Falkenegg, Baron von: Die Koburger. O. O. 1908.

Fischer, Franz: Von den Krongütern zum Herzogtum Sachsen-Coburg-Gotha. O. O. 1981.

Die Floete. Dramaturgische Blätter des Herzoglich S. Hoftheaters Coburg-Gotha. 1. Jg. 1918/19.

Frankenberg, Egbert von (Hrsg.): Das Herzogl. Sächsische Hoftheater und die Hofkapelle 1899/1900. Coburg 1899.

Frenzel, Herbert A.: Theatergeschichte. In: Geschichte Thüringens. Hrsg. von Hans Patze und Walter Schlesinger. 4. Bd.: Kirche und Kultur in der Neuzeit, S. 261-299.

Frenzel, Herbert A.: Thüringische Schlosstheater. Beiträge zur Typologie des Spielortes vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Berlin 1965 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 63).

Frühwald, Gertraud: Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha und sein Herzogtum in der Revolution 1848. München 1952 (Diss).

Gerstmann, Adolf: Ein Stück deutsche Theatergeschichte. Coburg. In: Die Deutsche Schaubühne. Jg. II, Heft 3. Erfurt 1879, S. 157-164.

Gesetze für das Herzogl. S. Hof-Theater zu Coburg. Coburg 1927.

Hamacher, Bärbel (Hrsg.): Die Bühnenwerkstatt der Gebrüder Brückner. Ausstellung der Bayreuther Festspiele und der Bayerischen Vereinsbank. Bayreuth 1989.

Hans, Max: Die Orden und Ehrenzeichen von Sachsen-Saalfeld und Sachsen-Coburg-Gotha 1639-1935. Coburg 1986.

Heß, George Leon: Gekrönte Häupter und die dramatische Kunst und ihre Jünger. In: Coburger Zeitung. No. 71, Beilage. 25.03.1906.

Hess, Ulrich: Übersicht über die Bestände des Landesarchivs Gotha. Weimar 1960.

Hess, Ulrich: Geheimer Rat und Kabinett in den ernestinischen Staaten Thüringens. Weimar 1962.

Hirschberg, Herbert: Geschichte der Herzoglichen Hoftheater zu Coburg und Gotha. Berlin 1910.
Historische Gesellschaft Coburg (Hrsg.): Coburger Geschichtsblätter. 2. Jg., Heft 1. Coburg 1994.
Historische Gesellschaft Coburg (Hrsg.): Johann Strauß und Coburg. Coburg 1990.
Historische Gesellschaft Coburg (Hrsg.): Leopold I. und Coburg. Coburg 1982.
Höfer, Conrad: Das Herzogliche Hoftheater zu Coburg und Gotha.In: Bühne und Welt. X. Jg. Nr.8. Januarheft 2. 1908, S. 307-319.
Höfner, Curt: Zur Geschichte der Herzoglichen Bibliothek in Coburg bis zum Ende des Herzogtums. In: Jahrbuch der Coburger Landesstiftung 1967, S. 13-32.
Ignasiak, Detlef (Hrsg.): Herrscher und Mäzene. 33 Kurzbiographien Thüringer Fürsten. Rudolstadt 1994.
Illenberger, Ferdinand: Fahrten und Abenteuer des Sängers und Schauspielers Ferdinand Illenberger. Hildburghausen/Meiningen 1841.
Kaemmerer, Ludwig: Romantik und Biedermeier in Coburg. In: Coburger Heimatblätter. 2. Band (1924/26), S. 1-13.
Kawaczynski, Friedrich: Festschrift 1852. Coburg 1852.
Kohlstock, Karl: Kurze Geschichte des Herzogtums Gotha und seiner Fürsten. Gotha 1905.
Krauß, Ingo (Hrsg.): Festschrift zur Hundertjahrfeier des Coburger Landestheater. Coburg 1927.
Kruse, Joachim (Hrsg.)/Maedebach, Minni (Bearb.): Max Brückner (1836-1919), Landschaftsmaler und "Altmeister deutscher Theaterausstattungskunst". Coburg 1986 (Ausstellungskatalog).
Lotz, Andreas: Coburgische Landesgeschichte von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Coburg 1892.
Mahling, Gottfried: Das Herzogliche Hoftheater (Coburgisches Landestheater). In: Coburg im Weltkrieg 1914/18. Hrsg. von Ludwig Ungelenk. Coburg 1922, S. 298-303.
Mayer, Friedrich (Hrsg.): Herzog Ernst. Charakteristiken und Skizzen. Gotha 1861.
Müller, Eduard: Aus den Anfängen des Hoftheaterbaus. In: Rund um den Friedenstein. Blätter für Thüringer Geschichte und Heimatgeschehen. Jg. 5, Nr. 1 (4.1.1928). Hrsg. vom Gothaischen Tageblatt, S. 1-2.
Museen der Stadt Gotha (Hrsg.): Ekhof-Theater. Gotha o. J.
Museen der Stadt Gotha (Hrsg.): Gothaer Museumsheft. Abhandlungen und Berichte zur Regionalgeschichte 1988. Gotha 1988.
Museen der Stadt Gotha (Hrsg.): Gothaer Museumsheft. Abhandlungen und Berichte zur Regionalgeschichte 1983. Gotha 1983.
Museen der Stadt Gotha (Hrsg.): Gothaer Museumsheft zur Regionalgeschichte 1990. Gotha 1990.
Netzer, Hans-Joachim: Albert von Sachsen-Coburg und Gotha. Ein deutscher Prinz in England. München 1988.
Nusser, Luitpold: Schinkel und Brückner in ihrer Bedeutung für die Bühnenmalerei im 19. Jahrhundert. Würzburg 1923 (Diss).
Ohorn, Anton: Herzog Ernst II. von Sachsen-Koburg-Gotha. Ein Lebensbild. Leipzig 1894.
Pellender, Heinz: Chronik der Stadt und der Veste Coburg, der Herren und Herrscher über Coburg und das Coburger Land. Coburg 4. Aufl. 1985.
Peters-Marquardt, F.: Zum 100jährigen Geburtstage Max Brückners. In: Coburger Heimatblätter. Heft 14 (Juni 1936), S. 72-89.
Raschke, Helga: Residenzstadt Gotha 1640-1918. Gotha 1990.
Ruete, Hermann: Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha und sein Anteil an den Einheitsbestrebungen des deutschen Volkes. Gotha 2. Aufl. 1892.
Sauerteig, Alfred: Coburger Zeitungsgeschichte. Coburg 1949.

Scheeben, Elisabeth: Ernst II., Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha. Studien zu Biographie und Weltbild eines liberalen deutschen Bundesfürsten in der Reichsgründungszeit. Frankfurt a. M. 1987.
Schmidt-Weißenfels, Eduard: Der Herzog von Gotha und sein Volk. Leipzig 1861.
Schmitz, Maximilian: Ernst II., Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha und sein Werk "Aus meinem Leben und meiner Zeit". Berlin-Neuwied 2. Aufl. 1891.
Schneier, Walter: Coburg im Spiegel der Geschichte von der Urzeit bis in die Gegenwart. Auf den Spuren von Fürsten, Bürgern und Bauern. Coburg 1985.
Steiner, Gerhard: Geschichte des Theaters zu Hildburghausen - spezieller Beitrag zur Kulturgeschichte des thüringisch-fränkischen Raumes und der theatergeschichtlichen Beziehungen Coburg-Meiningen. Rodach 1990.
Tempeltey, Eduard (Hrsg.), Gustav Freytag und Herzog Ernst von Coburg im Briefwechsel 1853 bis 1893. Leipzig 1904.
Tempeltey, Eduard: Das Theater im Briefwechsel zwischen Gustav Freytag und Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha. In: Bühne und Welt VII (1905), S. 140-50.
Teufel, Richard: Landschaft und Kultur. Lichtenfels o.J.
Wahl, Kurt: Vom Herzoglichen Hoftheater zum Landestheater. In: Aus Coburg Stadt und Land. Fränkischer Heimatkalender 1958.
Weidner, Friedrich: Gotha in der Bewegung von 1848. Nebst Rückblicken auf die Zeit von 1815 an. Gotha 1908.
Weiß, Carl (hrsg.): Das Herzogl. S. Hoftheater zu Coburg-Gotha. Am 1. Juni 1877, dem Tag des 50jährigen Bestehens. Coburg 1877.
Wittmann, C. F.: Herzog Ernst II. In: Das Theater. Jg. 1, No. 6, S. 62-62. No. 7, S. 69-71. Berlin 1892.
Witzmann, Dr.: Herzog Ernst II. und Gustav Freytag. Beiträge auf Grund der Briefe Freytags an seine Gattin und an Albrecht von Stosch. O. O. 1914.
X., X.: 1827*1902. Das Herzogl. Sächsische Hoftheater und die Hofkapelle zu Coburg-Gotha. Gotha 1902.
Zirnbauer, Heinz (Hrsg.): Stimmen der Zeit. Für das hundertfünfundzwanzigjährige Coburger Landestheater. Coburg 1952.

Allgemeine Literatur, insbesondere zur deutschen Theatergeschichte

Arnold, Robert F.: Bibliographie der Deutschen Bühnen seit 1830. Straßburg 2. Aufl. 1909.
Badenhausen, Rolf/Zielske, Harald (Hrsg.): Bühnenformen - Bühnenräume - Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts. Berlin 1974 (=Festschrift für Herbert A. Frenzel zum 65. Geburtstag).
Bär, Heinz: Deutsche Lustspieldichter unter dem Einfluss von Eugène Scribe. Leipzig 1923 (Diss).
Bahr, Hermann: Theater der Jahrhundertwende. Wien 1963.
Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler - Sarah Bernhardt - Eleonora Duse. Berlin 1994 (=Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 72).
Barnay, Ludwig: Erinnerungen. Berlin 1903.
Bartels, Adolf: Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817-1907. Weimar 1908.
Barth, Christa: Gustav Freytags "Journalisten". München 1950 (Diss).
Bauer, Oswald Georg: Richard Wagner: Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute. Frankfurt 1982.
Bauman, Thomas: North German Opera in the Age of Goethe. Cambridge 1985.
Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter. Tübingen 1978.

Berns, Ulrich: Das Virtuosengastspiel auf der deutschen Bühne. Köln 1959 (Diss).
Berthold, Margot: Weltgeschichte des Theaters. Stuttgart 1968.
Best, Heinrich: Quantitative historische Sozialforschung. In: Historische Methode. Hrsg. von Christian Meier und Jörn Rüsen. München 1988, S. 235-66.
Bie, Oskar: Die Oper. München 1988.
Brandt, Cornelia A.: Theater in der Weimarer Republik. Eine quantitative Analyse. Karlsruhe 1990.
Breuer, Dieter: Die Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland. Heidelberg 1982.
Brockett, Oscar: History of the Theatre. Boston 4. Aufl. 1981.
Burkhardt, C. A. H.: Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791-1817. Hamburg/Leipzig 1891 (Theatergesch. Forsch. 1).
Carlson, Marvin: The German Stage in the Nineteenth Century. Metuchen, N.J. 1972.
Carow, Margarete: Zacharias Werner und das Theater seiner Zeit. Clausthal-Zellerfeld 1928 (Diss).
Cowen, Roy C.: Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1988.
Dahlhaus, Carl: Vom Musikdrama zur Literaturoper. München 1989.
Daniel, Ute: "Hoftheater". Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart 1995.
DeHart, Steven: The Meininger Theater: 1771-1926. Ann Arbor 1981 (Theater and dramatic studies 4).
Deutscher Bühnenverein (Hrsg.): Theaterstatistik 1992/93. Köln 1994.
Deutscher Bühnenverein (Hrsg.): Theaterstatistik 1995/96. Köln 1997.
Deutscher Bühnenverein (Hrsg.): Vergleichende Theaterstatistik 1949/50-1984/85. Köln 1987.
Deutscher Bühnenverein (Hrsg.): Was spielten die Theater? - Bilanz der Spielpläne in der Bundesrepublik Deutschland 1947-1975. Köln 1978.
Deutscher Bühnenverein (Hrsg.): Wer spielte was? Werkstatistik 1990/91 des Deutschen Bühnenvereins. Darmstadt 1992.
Deutscher Bühnenverein (Hrsg.): Wer spielte was? Werkstatistik 1991/92 des Deutschen Bühnenvereins. Darmstadt 1993.
Deutscher Bühnenverein (Hrsg.): Wer spielte was? Werkstatistik 1992/93 des Deutschen Bühnenvereins. Darmstadt 1994.
Devrient, Eduard: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Band II. Hrsg. von Rolf Kabel und Christoph Trilse. Berlin 1967.
Döring, Heinrich: Kotzebue's Leben. Weimar 1830.
Doerry, Hans: Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts. Berlin 1926 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 35).
Dormitzer, Hildegard: Das Recht des Dichters auf den fremden Namen. Nürnberg 1931 (Diss).
Droescher, Georg: Die vormals Königlichen, jetzt Preußischen Staatstheater zu Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit vom 1.Januar 1886 bis 31.Dezember 1935. Ein theatergeschichtliches Nachschlagebuch. Berlin 1936.
Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von Fritz Bergemann. Frankfurt a. M. 1981.
Eckhardt, Albrecht: Repertoire einer Provinzbühne im Kaiserreich. Die Spielpläne des Großherzoglichen Theaters in Oldenburg 1870-1918. Göttingen 1983 (=Veröffentlichungen der Niedersächsischen Archivverwaltung. Inventare und kleinere Schriften des Staatsarchivs in Oldenburg Heft 18).
Ehalt, Hubert Ch.: Glücklich ist, wer vergißt ...? Das andere Wien um 1900. Wien 1986.
Ehret, Jörg Walter: Das Theater und sein Publikum. Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der sozialwissenschaftlichen und statistischen Aspekte am Beispiel des Ulmer Theaters von 1918/19 - 1956/57. Wien 1967 (Diss).

Engelbrecht, Christiane (Hrsg.): Theater in Kassel. Aus der Geschichte des Staatstheaters Kassel von den Anfängen bis zur Gegenwart. Kassel 1959.
Enslin, Adolph: Die ersten Theater-Aufführungen des Goethe'schen Faust. Berlin 1880.
Erck, Alfred (Hrsg.): Georg II. und der Historismus. Ein Kulturideal im zweiten deutschen Kaiserreich. Meiningen 1994.
Fambach, Oscar: Das Repertorium des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1804-1832. Bonn 1980.
Fambach, Oscar: Das Repertorium Königlichen Theaters und der Italienischen Oper zu Dresden 1814-1832. Bonn 1985.
Fambach, Oscar: Das Repertorium des Stadttheaters zu Leipzig 1817-1828. Bonn 1980.
Fischer, Barbara: Musik um Johann Strauss. Coburg 1992.
Fischer, Jens Malte: Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche. München 1978.
Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen/Basel 1993.
Flatz, Roswitha: Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt a. M. 1976.
Frenzel, Herbert A.: Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470-1890. München 2. Aufl. 1984.
Freytag, Gustav: Erinnerungen aus meinem Leben. Leipzig 1887.
Friedmann, Sigismund: Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern. Leipzig 1902.
Genast, Eduard: Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers. Leipzig 1862-66.
Genée, Rudolph: Zeiten und Menschen. Berlin 1897.
Glaser, Horst Albert (Hrsg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 7: Vom Nachmärz zur Gründerzeit: Realismus 1848-1880. Reinbek bei Hamburg 1982.
Gregor, Joseph: Weltgeschichte des Theaters. Zürich 1933.
Grout, Donald J.: A Short History of Opera. New York/London 1961.
Grube, Max: Am Hofe der Kunst. Leipzig 1918.
Grube, Max: Geschichte der Meininger. Berlin/Leipzig 1926.
Haase, Friedrich: Was ich erlebte 1846-1896. Berlin 2. Aufl. 1896.
Hadamczik, Dieter: Vierzig Jahre Theatergeschichte im Spiegel der Statistik - Über den Umgang mit einer neuen Rekonstruktionsquelle. In: Theater ... der Nachwelt unverloren. Zehn Beiträge zur Theaterwissenschaft. Hrsg. von Dieter Hadamczik mit dem Freundeskreis Hans Knudsen. Berlin 1987, S. 190-206.
Hadamowsky, Franz: Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten. Teil 2: Die Wiener Hofoper (Staatsoper) 1811-1974. Wien 1975.
Hänseroth, Albin: Elemente einer integrierten empirischen Theaterforschung. Dargestellt an Entwicklungstendenzen des Theaters in der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt a. M. 1976.
Hein, Jürgen (Hrsg.): Theater und Gesellschaft. Das deutsche Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf 1973.
Herrmann, Renate: Gustav Freytag. Bürgerliches Selbstverständnis und preussisch-deutsches Nationalbewußtsein. Würzburg 1974 (Diss).
Heyden, Otto: Das Kölner Theaterwesen im 19. Jahrhundert. Emsdetten 1939 (=Die Schaubühne 31).
Holl, Karl: Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig 1923.
Horch, Franz (Hrsg.): Die Spielpläne Max Reinhardts 1905-1930. München 1930.
Houben, Heinrich Hubert: Emil Devrient. Sein Leben, sein Wirken, sein Nachlass. Frankfurt a. M. 1903.
Ibscher, Edith: Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt 1972.
Istel, Edgar: Die Entstehung des deutschen Melodramas. In: Die Musik. 5. Jg. Berlin 1905/06, S. 143ff. S. 231ff. S. 308ff. S. 367ff.

Jarausch, Konrad H.: Quantitative Methoden in der Geschichtswissenschaft. Darmstadt 1985.
Johannsen, Manfred: Jacques Offenbach. Inszenierungsgeschichte im deutschen Sprachraum. Wien 1960 (Diss).
Kafitz, Dieter: Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus. Frankfurt a. M. 2. Aufl. 1989.
Kafitz, Dieter (Hrsg.): Drama und Theater der Jahrhundertwende. Tübingen 1991.
Kilian, Eugen (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient. Statistik des Repertoires nebst einem Auszug aus Eduard Devrients handschriftlichen Aufzeichnungen. Karlsruhe 1893.
Kindermann, Heinz: Notwendigkeit und Aufgaben der Spielplanforschung. In: Maske und Kothurn. 1. Jg. (1955), S. 156-166.
Kindermann, Heinz: Spielplan und Publikum. In: Wissenschaft und Weltbild. Monatsschrift für alle Gebiete der Forschung. Hrsg. von Ludwig Adamovich u. a. 3. Jg., Heft 6 (Juni 1950), S. 251-261.
Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VII. Bd.: Realismus. Salzburg 1965.
Kirchner, Marlene: Das Görlitzer Stadttheater 1851-1898. Marburg 1960.
Klingenberg, Karl-Heinz: Iffland und Kotzebue als Dramatiker. Weimar 1962.
Klotz, Volker: Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst. München/Zürich 1991.
Klotz, Volker: Bürgerliches Lachtheater: Komödie - Posse - Schwank - Operette. Reinbek bei Hamburg 1987.
Knispel, Hermann: Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt von 1810-1910. Darmstadt 1910.
Knudsen, Hans: Deutsche Theatergeschichte. Stuttgart 2. Aufl. 1970.
Köhler, Franz-Heinz: Die Struktur der Spielpläne deutschsprachiger Opernbühnen von 1896-1966. Eine statistische Analyse. Koblenz 1968.
Kosch, Wilhelm: Das deutsche Theater und Drama seit Schillers Tod. Leipzig 2. Aufl. 1922.
Koszyk, Kurt: Deutsche Presse im 19. Jahrhundert. Berlin 1966 (=Abhandlungen und Materialien zur Publizistik, Bd. 6).
Krauß, Rudolf: Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Stuttgart 1908.
Kressin, Heide: Die Entwicklung des Theaterprogrammheftes in Deutschland von 1894-1941. Ein publizistisches Mittel im Dienst des Theaters. Berlin 1968 (Diss).
Landgrebe, Klaus J.: Die Lebenserinnerungen deutscher Schauspieler. Die Gründe für ihre Entstehung, ihr Inhalt und seine Auswertung für die Theaterwissenschaft. Berlin 1956 (Diss).
Lange, Hans: Vom Tribunal zum Tempel. Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration. Marburg 1985.
L'Arronge, Adolph: Deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst. Berlin 1896.
Lebe, Reinhard: Ein deutsches Hoftheater in Romantik und Biedermeier. Die Kasseler Bühne zur Zeit Feiges und Spohrs. Kassel 1964.
Lindner, Arthur: Elementare statistische Methoden. Basel 1979.
Mahal, Günther: Naturalismus. München 1975.
Malthan, Paul: Das Junge Deutschland und das Lustspiel. Heidelberg 1930.
Martersteig, Max: Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Leipzig 1924.
Martin, Ernst: Der Schwank. Augsburg 1921.
Meske, Gunnar: Die Schicksalskomödie. Trivialdramatik um die Mitte des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Erfolgsstücke von Charlotte Birch-Pfeiffer. Köln 1972 (Diss).
Meyer, Walther: Die Entwicklung des Theaterabonnements in Deutschland. Emsdetten 1939 (=Die Schaubühne 32).
Michael, Friedrich: Geschichte des deutschen Theaters. Frankfurt a. M. 1990.
Moser, Gustav von: Vom Leutnant zum Lustspieldichter. Wismar 1908.

Müller, Georg Hermann: Das Stadt-Theater zu Leipzig vom 1. Januar 1862 bis 1. September 1887. Leipzig 1887.
Müller, Hermann: Chronik des Königlichen Hoftheaters zu Hannover. Hannover 1876.
Müller, Ulrich: Wagner-Handbuch. Stuttgart 1986.
Neubuhr, Elfriede (Hrsg.): Geschichtsdrama. Darmstadt 1985.
Oellers, Norbert (Hrsg.): Schiller - Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland. Teil II: 1860 - 1966. München 1976.
Oesterlein, Annegret: Deutschsprachige Theateralmanache im 18. und 19. Jahrhundert. In: Aus dem Antiquariat (=Beilage zu: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, Frankfurter Ausgabe. Nr. 9, vom 30.1.1979, S. A1-A16. Nr. 26, vom 30.3.1979, S. A87-A95).
Österreichischer Bundesverband (Hrsg.): Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. 1. Bd. Wien 1979.
Osborne, John: The Meiningen Court Theatre 1866-1890. Cambridge 1988.
Poensgen, Wolfgang: Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkriege. Berlin 1934.
Possart, Ernst von: Erlebtes und Erstrebtes. Berlin 3. Aufl. 1916.
Prang, Helmut: Geschichte des Lustspiels. Stuttgart 1968.
Prölss, Robert: Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. Von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862. Dresden 1878.
Putlitz, Gustav zu: Theater-Erinnerungen. Berlin 1874.
Räder, Alwill: Fünfzig Jahre Deutscher Bühnen-Geschichte 1836-1886. (Mit besonderer Zugrundelegung des deutschen Bühnen-Almanachs). Berlin 1886.
Reichsverkehrsministerium (Hrsg.): Hundert Jahre deutsche Eisenbahnen. Jubiläumsschrift zum hundertjährigen Bestehen der deutschen Eisenbahnen. Berlin 2. Aufl. 1938.
Reißland, Ingrid: Historienmalerei und Illusionismus. Die Theaterdekorationen des Meininger Hoftheaters in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Bildende Kunst 33 (1985), Heft 10, S. 454-58.
Rosendahl, Erich: Geschichte der Hoftheater in Hannover und Braunschweig. Hannover 1927.
Rosenheim, Richard: Die Geschichte der deutschen Bühnen in Prag. Prag 1938.
Rub, Otto: Das Burgtheater. Statistischer Rückblick auf die Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit von 8. April 1776 bis 1. Januar 1913. Wien 1913.
Ruttkowski, Wolfgang: Bibliographie der Gattungspoetik. München 1973.
Säuberlich, Hartmut: Richard Wagner und die Probleme des Bühnenbildes seiner Werke im neunzehnten Jahrhundert. Kiel 1966 (Diss).
Salb, Thomas: Trutzburg deutschen Geistes. Das Stadttheater Freiburg in der Zeit des Nationalsozialismus. Freiburg 1993.
Satori-Neumann, Bruno: Die Frühzeit des Weimarischen Hoftheaters unters Goethes Leitung (1791 bis 1798). Berlin 1922 (=Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 31).
Schäffer, C./Hartmann, C.: Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. December 1885. Berlin 1886.
Schanze, Helmut: Drama im bürgerlichen Realismus (1850-1890). Frankfurt a. M. 1973 (=Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 21).
Schenkel, Wilhelm: Roderich Benedix als Lustspieldichter. Frankfurt 1916 (Diss).
Scherle, Arthur: Das deutsche Opernlibretto von Opitz bis Hofmannsthal. München 1955 (Diss).
Schlenther, Paul: Theater im 19. Jahrhundert. Ausgewählte theatergeschichtliche Aufsätze. Hrsg. von Hans Knudsen. Berlin 1930 (=Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 40).
Schmidt, Heinrich (Hrsg.): Hoftheater - Landestheater - Staatstheater. Beiträge zur Geschichte des Oldenburgischen Theaters 1833-1983. Oldenburg 1983.

Schmitt, Peter: Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700-1900. Tübingen 1990 (=Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. Bd. 5).

Schöndienst, Eugen: Geschichte des Deutschen Bühnenvereins. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters 1846-1935. Bd. 1. Frankfurt/Berlin/Wien 1979.

Schöne, Bruno: Schauspiel und Publikum. Ein Beitrag zur Soziologie des Theaters im 19ten und 20ten Jahrhundert. Detmold 1927 (Diss).

Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene. Bd. 2: Das 19. Jahrhundert. Kassel 1991.

Schuberth, Ottmar: Das Bühnenbild. Geschichte - Gestalt - Technik. München 1955.

Schulz, Günter: Die Entwicklung des Schauspielerengagements in Deutschland vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Berlin 1956 (Diss).

Schuster, Ralf S.: Gedruckte Spielplanverzeichnisse stehender deutscher Bühnen im Ausgang des 18. Jahrhunderts bis 1896. Frankfurt a. M. 1985.

Schwabe, Rudolf (Hrsg.): Stadttheater Basel 1834 - 1934 - 1959. Festschrift zur Feier des 125jährigen Bestehens des Basler Stadttheaters. Basel 1959.

Sengle, Friedrich: Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos. Stuttgart 1952.

Sontag, Carl: Vom Nachtwächter zum türkischen Kaiser! Bühnen-Erlebnisse aus dem Tagebuche eines Uninteressanten. Hannover 2. Aufl. 1876.

Stadt Braunschweig (Hrsg.): 300 Jahre Theater in Braunschweig 1690-1990. Braunschweig 1990.

Stark, Hans Willi: Spielplan und Publikum der deutschsprachigen Schweiz im 19. Jahrhundert. Düsseldorf 1961 (Diss).

Stein, Philipp: Henrik Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner Dichtungen. Berlin 1901.

Steinhauser, Monika: "Sprechende Architektur". Das französische und deutsche Theater als Institution und *monument public* (1760-1840). In: Bürgertum im 19. Jahrhundert, Bd. 3. Hrsg. von Jürgen Kocka. München 1988, S. 287-337.

Steinmetz, Anne: Scribe - Sardou - Feydeau. Untersuchungen zur französischen Unterhaltungskomödie im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1984.

Strassner, Erich: Schwank. Stuttgart 1968.

Taube, Dietrich: Spielpläne deutscher Theater: Anspruch und Wirklichkeit. In: Theaterwesen und dramatische Literatur. Beiträge zur Geschichte des Theaters. Hrsg. von Günter Holtus. Tübingen 1987, S. 425-435.

Ulrich, Paul S.: Die Bedeutung deutschsprachiger Theater-Almanache für die Geschichte des Theaters im 19. Jahrhundert. In: Die Fürstliche Bibliothek Corvey. Ihre Bedeutung für eine neue Sicht der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts. Beiträge des 1. Internationalen Corvey-Symposions 25.-27. Oktober 1990 in Paderborn. Hrsg. von Rainer Schöwerling und Hartmut Steinecke. München 1992, S. 267-280.

Walterscheid, Joseph: Das Bonner Theater im 19. Jahrhundert (1797-1914). Emsdetten 1959 (=Die Schaubühne 52).

Walzel, Oskar: Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig 1911.

Weddigen, Otto: Geschichte der Theater Deutschlands in 100 Abhandlungen. Berlin 1904.

Weilen, Alexander von: Der Spielplan des neuen Burgtheaters 1888-1914. Wien 1916 (Schriften des Literarischen Vereins in Wien 22).

Weinzierl, Brigitte: Spielplanpolitik im Dritten Reich und das Spielplanprofil 1932/33 bis 1943/44 des Bayrischen Staatsschauspiels München. München 1981 (Diss).

Wilms, Bernd: Der Schwank. Dramaturgie und Theatereffekt. Deutsches Trivialtheater 1880-1930. Berlin 1969 (Diss).

Winter, Ludwig: Vor und hinter den Kulissen. Erlebnisse aus meiner Dienstzeit am Großherzoglichen Hoftheater zu Darmstadt. Darmstadt 1925.

Winterscheidt, Friedrich: Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der deutschen Unterhaltungsliteratur der Jahre 1850-1860. Erlangen 1966 (Diss).

Witkowski, Georg: Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig/Berlin 5. Aufl. 1923.
Wlassack, Eduard (Hrsg.): Chronik des k.k. Hof-Burgtheaters. Zu dessen Säcular-Feier im Februar 1876. Wien 1876.
Wolff, Hellmuth Christian: Geschichte der komischen Oper. Einführung. Wilhelmshaven 1981.
Zielske, Harald: Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung. Berlin 1971 (=Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 65).

DRAMEN (NUR DRAMEN, AUS DENEN ZITATE IN DER ARBEIT VORKOMMEN)

Belly, Georg: Monsieur Herkules. Leipzig 1906.
Heyse, Paul: Colberg. Stuttgart/Berlin 1912.
Moser, Gustav von: Krieg im Frieden. Wien o. J.
Plötz, Johann von: Der verwunschene Prinz. Leipzig 1900.
Stobitzer, Heinrich: Die Barbaren. Leipzig 1895.